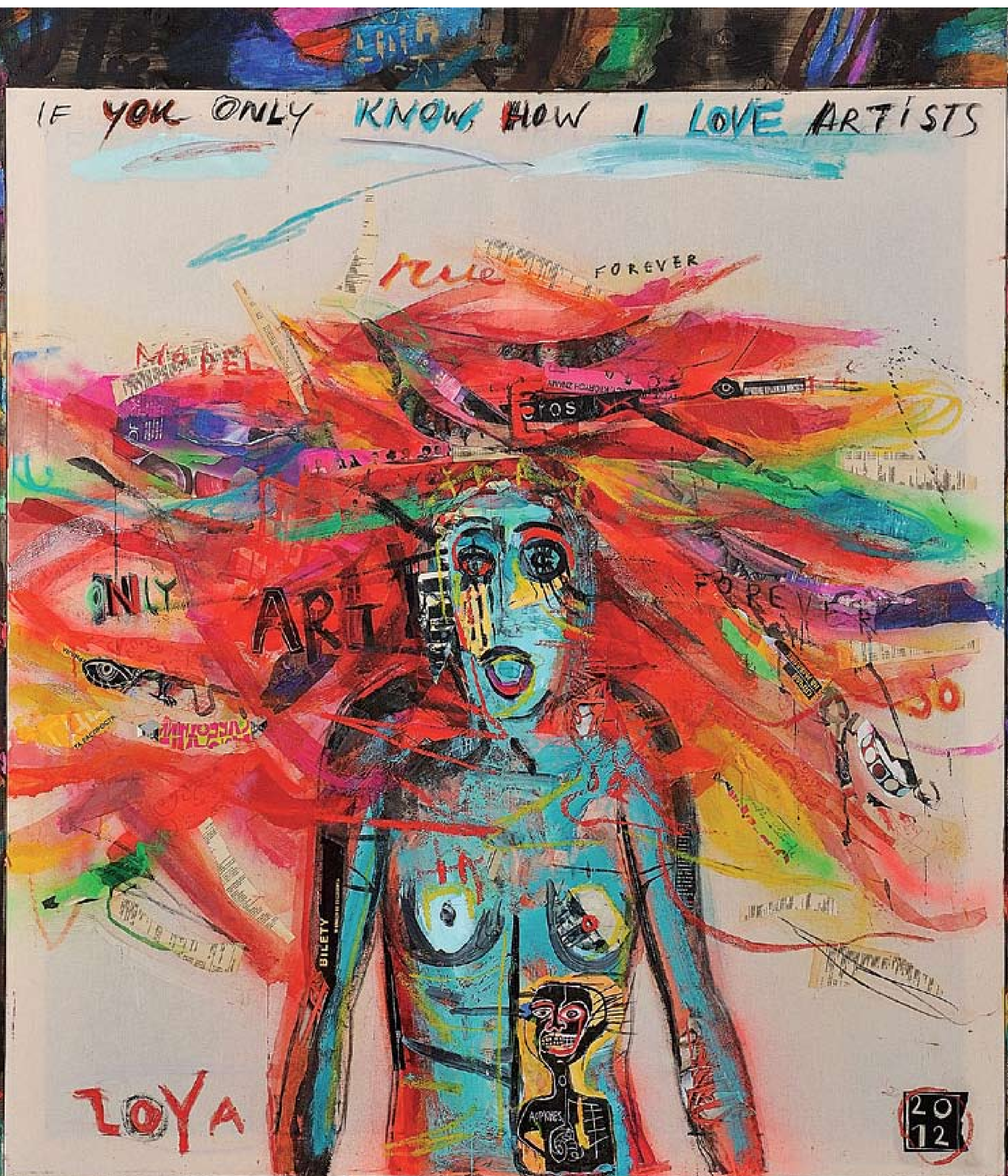
# мастацтва

ЛЮТЫ **2013** WWW.KIMPRESS.BY E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#02

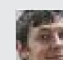


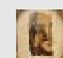


**Павел Вайніцкі. Маленькі прынц. Шкло, латунь, слівавы кампот. 2012.**

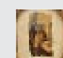
Ідэя такая: напоўніць нешта нечым. Бескарыснае мастацтва — карысным смакоццем. Выкарыстоўваць не толькі візуальнасці, але таксама смак і пах — пах хатняй смакаты, прадчуванне гастранамічнай радасці. Першапачаткова я думаў пра салёныя агуркі. Але пасля спыніўся на слівавым кампоце — у жонкі ён атрымліваецца шэдэўральным.
Чэсна.
**Павел Вайніцкі.**

**З нагоды гэтай работы, прадстаўленай на III беларускім біенале жывапісу, графікі і скульптуры «Тастамент», у Паўла Вайніцкага адбыўся дыялог на фэйсбуку з аўтарам фатаграфій Кацярынай Сумаравай:**

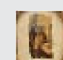

**Pavel Voinitski**
Я раптам падумаў: а мы ж, шалёныя мастакі, ужо не першае дзесяцігоддзе ўплываем на персанал Палаца мастацтва. І гэтыя загартаваныя сацрэалізмам суровыя і непрымірымыя жанчыны-наглядчыцы паступова змяніліся — пачалі нам даваць, бяруць слівы амаль з рук… І (ці гэта толькі здаецца?) паступова пранікаюцца нашым дзіўным мастацтвам.

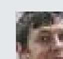

**Сумарава Кацярына**
Але ж ты яе падкупіў!


**Pavel Voinitski**
Я настойваю на тым, што гэта вынік шматгадовай працы. Ты б бачыла, з якой нянавісцю яна глядзела на мой тэлевізар ва ўнітазе! Дзесьці ў 1990-х.


**Сумарава Кацярына**
А я памятаю, як яна ў гэтым унітазе ўдзячна глядзела прагноз надвор'я!


**Pavel Voinitski**
Вось як! Я і кажу — доўгі працэс, што не сёння пачаўся.


**Сумарава Кацярына**
Так ты і тады яе падкупіў камфортам!


**Pavel Voinitski**
Я веру ў «эстэтыку ўзаемадзеяння» — мастацтву належыць быць сацыяльна карысным… ці хоць смачным.



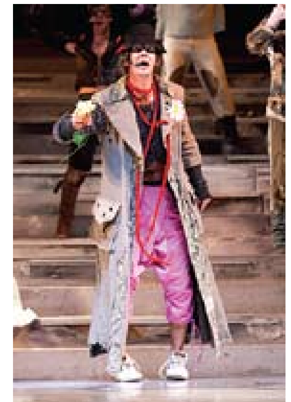


## змест









На першай старонцы вокладкі: **Зоя Луцэвіч. Цяжарная. Змешаная тэхніка. 2012.**


**«МАСТАЦТВА»** № 2 (359). ЛЮТЫ, 2013.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ГАЎРЫІЛ ВАШЧАНКА, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, АЛЕНА КАВАЛЕНКА** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ.**

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **АЛЕНА ГРАМЫКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **АНДРЭЙ СПРЫНЧАН**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА.**

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». ВЫДАВЕЦКАЯ ЛІЦЭНЗІЯ № 02330/0494414 АД 17 КРАСАВІКА 2009 ГОДА.
АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

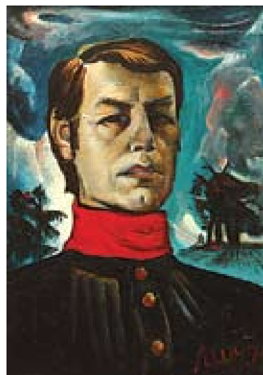




Падпісана ў друк 21.2.2013. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,25. Тыраж 1814. Заказ 609.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

ПАДЗЕЯ

**«Мастак і час»**
**Юбілейная выстава народнага мастака Беларусі Леаніда Шчамялёва**
**Нацыянальны мастацкі музей**



Аўтапартрэт.
Палатно на кардоне, алей. 1975.

Бліскучы мастак сучаснасці, Леанід Шчамялёў валодае незвычайным талентам існаваць у трох вымярэннях часу: уваскрашаць мінулае, раскрываць дзень сённяшні і зазіраць у будучыню. У яго празрыстых творах — захапленне хараством вялікага навакольнага свету. Кожнае палатно — як прасвятленне чалавечай сутнасці — дае адказ на пытанне: «Што шукае, сцвярджае сам творца?» І шырэй: «Хто мы? Адкуль мы? Як тварылі сваю шматпакутную і гераічную гісторыю і як жывем цяпер?»

Найбольш важным для мастака Шчамялёў лічыць пачуццё здзіўлення і адчуванне штодзённага, няхай сабе і маленькага, адкрыцця. Крэда жывапісца: бачыць і разважаць з нагоды ўбачанага, у канкрэтным шукаць абагульненне, у адназначным — сімвал, у прыватным — агульнае. Гэтым метадам ён карыстаецца больш за паўстагоддзя творчага жыцця.

Вялікая юбілейная рэтравыстаўка твораў Леаніда Дзмітрыевіча Шчамялёва (120 жывапісных палотнаў і 40 графічных «навел») называлася проста — «Мастак і час». Але ў гэтай прастаце — вялікае жыццё, увасабленне нацыянальнага характару: мужнага, разважлівага, абачлівага, затоенага.

Канешне, час бяжыць. І ніяк яго не спыніць. Але пражыць 90 гадоў — гэта не жартачкі. І не проста пражыць, а напоўніцу — увабраўшы ў сябе і цяжкія трыццатыя, і сараковыя Вялікай Айчыннай, і пасляваенныя метамарфозы. Пры гэтым захаваць у сваім шчырым сэрцы той маральны фундамент, на якім трымаюцца такія «катэгорыі», як пяшчота і мужнасць, дабрыня і душэўная чысціня, надзея і вера ў тое, што чалавеку, нягледзячы ні на што, будзе ўтульна, камфортна ў гэтым свеце.

Дык што такое для Леаніда Дзмітрыевіча мастацтва? Французы б сказалі: «Le comble bonheur!» Вяршыня шчасця! Я б удакладніў: вяршыня цяжкага шчасця! І няхай яно заўсёды спадарожнічае мастаку.

**Барыс Крэпак.**



Восень у Лагойску. Алей. 2011.



Працаўнікі муз. Ігар Лучанок, Васіль Быкаў, Міхаіл Савіцкі. Алей. 1975

■ ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

**«Акварэлізм»**
**Персанальная выстава**
**Уладзіміра Рынкевіча**
**Палац мастацтва**

У акварэлях мастака знаходзяць увасабленне як сучасныя тэндэнцыі жывапісу (сінтэз беспрадметнага і прадметнага, асацыятыўнасць, сімвалічнасць), так і класічныя прыёмы і метады, заснаваныя на захаванні чысціні, лёгкасці і празрыстасці тэхнікі. Работы Рынкевіча — найперш гульня ўяўлення, якая базуецца на фарматворчасці. Яго прыцягвае энергетыка абстрактных ліній, плям, дынаміка рытмаў. Відавочны непадробны азарт пры стварэнні непаўторных форм, пры працы з багаццем фактур і колераспалучэнняў.

Акварэлі для Рынкевіча — спосаб мастацкага даследавання рэальнасці і пазнання ў ёй самога сябе. Творца вывеў уласнае панацэ акварэльнага жывапісу: «увасабленне задумы праз сінтэз вольнага малюнка і спецыфічных самакаштоўных вадзяных эфектаў, здольных стымуляваць вобразнае мысленне мастака і абуджаць фантазію гледача».

Загадкавасць, недаказанасць ці нават пэўная вонкавая незавершанасць прац Уладзіміра Рынкевіча збліжаюць іх з музычнымі



Птушкі над горадам. Акварэль. 2012.

фразамі або паэтычнымі радкамі і дазваляюць гледачу не толькі ўбачыць, але і адчуць кампазіцыйны рытм, мелодыю каларыту, гучанне мазка. Аднак пры ўсёй вонкавай эмацыйнасці і стыхійнасці выканання гэтым акварэльным гульням уласцівы выразнасць мыслення, прадуманасць, завершанасць. Непрадказальнасць, рухомасць і зменлівасць сюжэта кампазіцыйна ўраўнаважаны.

Арыстакратызм выставы тоіцца ў майстэрстве тонкага каларыста. Мастак падсвядома выбірае сярод фарбаў рэальнага свету толькі тыя, якія адпавядаюць яго думкам і пачуццям, што дазваляе выказаць здагадку не толькі пра настрой творцы ў момант напісання працы, але і пра яго характар. Так і вырашаныя ў стрыманых, але складаных і вытанчаных зеленаватых, карычняватых, блакітнаватых, серабрыста-шэрых тонах акварэлі Рынкевіча, сярод якіх асабліва хочацца вылучыць «Іншы свет», «Час спелай рабіны», «Млечны шлях», «Куцяінку», адкрываюць нам тонкі, лірычны склад душы аўтара.

**Алена Шычко.**

**«Чатыры пэндзлі: Бархатковы»**
**Сямейная выстава**
**Нацыянальны гістарычны музей**

Параўноўваючы рускую і беларускую прыроду, Ігар Бархаткоў называе расійскія пейзажы больш яркімі, вольнымі і шырокімі, беларускія — больш тонкімі і пяшчотнымі. «Не кожны здольны зразумець гэту прыгажосць, — кажа мастак, — але ўжо калі зразумее — атрымаецца казачная гармонія...» Розныя адценні гэтага разумення былі прадстаўлены на ўнікальнай сумеснай выставе членаў адметнай творчай сям'і: бацькі — жывапісца Антона Бархаткова, яго старэйшага сына Вітольда (названага, дарэчы, у гонар знакамітага настаўніка бацькі — Бялыніцкага-Бірулі), малодшага Ігара і жонкі апошняга Алены. Палотны Антона і Ігара Бархатковых маюць між сабой шмат агульнага — і ў тэмах, і ў кампазіцыях, і ў каларыце. Асабняком стаіць Вітольд Бархаткоў, у гарадскіх пейзажах і нацюрмортах якога заўважны ўплыў імпрэсіянізму. У творах Алены Бархатковай — чыстая, непрыхаваная радасць жыцця, імкненне ўзяць ад гэтай пары года толькі самае лепшае, схапіць і перадаць яе водар, яе цеплыню ці сцюдзёнасць. Фарбы Ігара Бархаткова больш стрыманыя — ён абірае цьмянае золата позняй восені ці яркую зімовую сінь.



Ігар Бархаткоў. Эцюд. Марыля. Алей. 2001.



Вітольд Бархаткоў. Лошыца. Алей.1967.

Вясковае пустэльніцтва Ігара і Алены — свядомая пазіцыя: пейзажыст абавязаны жыць побач з прыродай і пісаць з натуры бэз, паводку, коней ці нават калектыўнае выбіранне бульбы суседзямі. У вернасці традыцыі ёсць высакароднасць, без якой немагчыма існаванне ніводнай дынастыі...

**Алена Каваленка.**

## СКРЫПТАГРАМА



АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

Пачатак года не назбіраў падзей нават на невялікі агляд. Беларускае мастацтва толькі прачынаецца ад зімовай спячкі, і мядзведзь гэты будзе, верагодна, хоць і нетаропкім, але даволі актыўным. Такім чынам, паспрабую прыдумаць прагноз... Балазе аглядаў за мінулы год было багата: цікава паразважаць, што з лепшага атрымае працяг, а з кепскага — сыдзе.

Надзвычай пазітыўная з'ява — крытычная актыўнасць. Становіцца цяжка здзейсніць маштабны праект благой якасці і не атрымаць за гэта прачуханкі ў межах інтэрнэт-супольнасці. Так ствараюцца рэйтынгі падзей і персон. Хай яны пакуль не фіксуюцца і мала на што ўплываюць, але запуск падобнага механізма надзвычай важны для экалогіі арт-прасторы.

Дадамо сюды значную колькасць адукацыйных праграм. Гэта і «Еўрапейскае кафэ: адкрытыя лекцыі па сучасным мастацтве», і «Арт-крытыка?», і дыскусійны кінаклуб «BLOW UP» у галерэі «NOVA». У самым пачатку года было заяўлена пра чарговы конкурс праекта «На шляху да сучаснага музея» — спаборніцтва маладых арт-менеджараў і куратараў. Дарэчы, пераможцы мінулага не згубіліся, плённа пішуць і працуюць...

Адчуваецца патрэба ў сучасных мастацкіх пляцоўках. Выстава на заводзе «Гарызонт» абудзіла любоў да фактурных індустрыяльных плошчаў, крэатыўнае асяроддзе горада выспявала ў нечаканых месцах — у Чырвоным дворыку на вуліцы Рэвалюцыйнай, у антыкавярні «Дом Фішэра», падчас інтэрвенцый у гарадское асяроддзе — накшталт праекта «Мастак і горад» ці «Калідора вечнасці».

Год назад на архітэктурным фестывалі было ўзнята пытанне пра тое, ці патрэбны Мінску крэатыўныя кластары. Высветлілася, што многія людзі з'язджаюць з Мінска ў пошуках не столькі грошай, колькі творчага асяроддзя. З падобных разважанняў і ў выніку велізарнай падрыхтоўчай работы пачалося стварэнне крэатыўнага кластара ME100 у цэнтры горада. Індустрыяльныя цэхі становяцца спрыяльнай прасторай для творчых стасункаў.

Ад года 2013-га хацелася б чакаць ператварэння Мінска ў месца, дзе нешта адбываецца: няхай тое будзе экспазіцыя «World Press Photo», рэзанансная выстава, дыскусія... Так можна рэалізаваць і свой уласны знакавы міжнародны праект, якім, на жаль, не стала Мінскае трыенале сучаснага мастацтва. ■

# Абярэгі-пасланні

**«Дом, які пабудавала Зоя»**
Выстава Зоі Луцэвіч
Галерэя Міхаіла Савіцкага

**АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ**

У мастацкую галерэю Міхаіла Савіцкага пераехала мэбля з хутара пад Мінскам. Напэўна так — проста і коратка — можна вызначыць фармат выставы. Гэта самая звычайная мэбля стала паверхняй для працы мастака. Зоя Луцэвіч цягам паўгода займалася роспісам шафаў, ложкаў, сталоў, куфраў і крэслаў, і паступова гэты занятак ператварыўся ў цэласны канцэпт. У ім увасобілася асаблівая філасофія, нават было праведзена псіхалагічнае даследаванне. Таму што афармляючы і пераствараючы інтэр'еры для жыхароў вялікага дома, мастачка ўлічыла і ўзрост, і інтарэсы, і жаданні, і нават становішча ў сям'і (калі меркаваць па прасторным абедзенным стале).

Вялікі хутар пад Мінскам насяляюць людзі надзвычай крэатыўныя. Гаспадыня Жанна Панамарова, па адукацыі мастацтвазнавец, сёння працуе над ідэяй стварэння галерэі. Назва знайшлася дасціпная і з намёкам — «Janna d'art». Пакуль галерэя віртуальная, а сённяшняя выстава стала яе своеасаблівай сімвалічнай прэзентацыяй. Акрамя Жанны на хутары шмат людзей, членаў сям'і і сяброў. Нават існуе пакой для гасцей жаніха і нявесты. А пачалося ўсё з асцярожнай прапановы гаспадыні распісаць мэблю. Яна была аматаркай Зоінай творчасці (каля паловы карцін, прадстаўленых на выставе, — яе ўласнасць), але саромелася прапанаваць мастаку-жывапісцу такі ўтылітарны занятак. Зоя ж адказала, што пра гэта даўно марыць.

Мастачка сама вырасла ў вялікім прыватным доме ў Мінску, у якім яе маці — Святлана Каткова — самастойна распісвала мэблю, тэкстыль, посуд. І нягледзячы на апантанасць жывапісам, адукацыю мастака-манументаліста (а хутчэй і дзякуючы гэтаму), заўсёды хацела заняцца чым-небудзь ужытковым.

Ужытковым — тут умоўнае вызначэнне. Паверхня розных, самых нечаканых прадметаў часта станавілася аб'ектам Зоіных доследаў. Напрыклад, аўтамабільнае лабавое шкло сталася матэрыялам для цэлага праекта, у якім яна разважала пра лёсы і дарогі людзей, што маглі глядзець праз гэтае шкло, і выводзіла адсюль цэлыя сюжэты. Наведнікі яе майстэрні проста не маглі не звярнуць увагу на бутэлькі, што расквітнелі living рознымі колерамі і фактурамі, — яшчэ адна ўлюбёная паверхня для эксперымента.

Адукацыя дазваляе працаваць з любымі матэрыяламі, а галоўнае — з прасторай. Аб'ём у інтэр'еры — захапляльная задача. І вырашыць, як мусіць выглядаць мэбля, якую будуць выкарыстоўваць штодзень, вельмі складана. «Некаторыя мае рэчы маюць манументальны характар, — апавядае Зоя. — Яны нагадваюць фрэску ці ікону. Многія апелююць да далёкага мінулага і разам з тым нясуць актуальныя ідэі, накшталт таго, як удала спалучаецца сучасны жывапіс з антычнай рамай ці наадварот — рэнесансны жывапіс з мадэрновай падачай».

Самым першым аб'ектам была звычайная тумбачка. Хоць і маленькая, яна запатрабавала найбольш часу і высілкаў, бо, распісваючы яе, Зоя шукала адказу на пытанне, чым жа мусіць быць тое, што яна робіць: «Мне было незразумела, у якім стылі і як трэба працаваць з матэрыялам. Традыцыйны роспіс мне быў нецікавы, і напэўна не гэтага ад мяне хацелі. Тады і вырашыла, што кожным прадметам я буду чалавека здзіўляць. Мне самой не заўсёды адразу ясна, да чаго я прыйду. Але ў гэтым і ўтрымліваецца чароўнасць, цуд мастацтва, калі ты не ведаеш, што цябе чакае за паваротам. І нават дайшоўшы да сярэдзіны, ты ўсё можаш змяніць — рушыць у іншы бок».

Стылістычна аб'екты вырашаны надзвычай разнастайна, адзін пакой патрабаваў трактоўкі прадметаў у японскім духу, другі — у старажытнарускім. Вялася размова з кожным жыхаром дома: у якім стылі яму будзе камфортна, з чым бы ён хацеў жыць?

Вялікая шафа распісана выявамі льва і Глеба. Леў і Глеб — гэта імёны сыноў гаспадыні. Толькі леў тут — міфалагічная жывёла, надзвычай прывабная і характарная. А галоўны пасыл жывапісу Зоя скіроўвае менавіта да дзяцей, размяшчаючы ружу міру і птушку шчасця: трэба жыць у згодзе і любові. Ложкі і — адпаведна — сон людзей ахоўваюць анёлы і суправаджаюць добрыя пажаданні. У розных шуфлядках і ўнутраных палічках размешчаны сакрэтныя выявы-пасланні, а зашыфраваныя сімвалы-абярэгі няўлоўна ахоўваюць сям'ю, насычаючы будзённыя дні небудзённым настроем.

Я так і не зразумела, задумвала гаспадыня гэту экспазіцыю адразу ці мэты яе былі выключна практычныя, але як мастацкі праект «Дом, які пабудавала Зоя» выглядаў цэласна і пераканальна. Жывапіс на сценах пераклікаўся з роспісамі на мэблі. Карціны з нізкі «Вяселле» ўвасабляюць жаніха, нявесту і самых неверагодных гасцей, у тым ліку жывёл і птушак, якія арганічна ўпісаліся ў гэтае мерапрыемства. Жывапіс перацякае з прадметаў на палотны — вось куфар, у ім пасаг для нявесты, а паабапал яго — вобразы маладых. Такі сінтэз узмацняе ўражанне, ахоплівае ўсе нюансы настрою, і ў гэтым дзіўным садзе квітнеюць самыя фантастычныя кветкі. ■






## МАСТАЦТВА ДЛЯ «МАСТАЦТВА»




Мастак і мадэль — гэтыя дзве іпастасі з'ядналіся ў вобразе галоўнага героя маёй работы. Мой аўтапартрэт і мая мадэль... Жанчына-мастачка цяжарная мастацтвам, пад сэрцам яна носіць дзіця — на карціне гэта малюнак Жан-Мішэля Баскія, творцы, які з'яўляецца для мяне сімвалам свабоды, незалежнасці, разняволенасці.

І гэта жанчына-мадэль таксама жадае быць яркай і вольнай, жадае нараджаць і нараджаць мастацтва. Яна двуадзіная: у ёй злучыліся мужчына і жанчына, дарослась і дзяцінства, брутальная сіла і пяшчота. Яна любіць не толькі мастацтва, але і ўсіх мастакоў, яны для яе — ідэал мужчыны. Пастаянны стан закаханасці надзвычай важны — для таго, каб не быць абыякавым.

Я хацела ўвасобіць свайго роду рэвалюцыю — каляровую вольную птушку. Безумоўна, ва ўсім гэтым прысутнічае іронія, але мы дастаткова сур'ёзныя, каб рабіць легкадумныя ці вар'яцкія творы.

І маніфест у заключэнне... Мастак — творца, ад яго залежыць усё. Мастак! Думай, што ты творыш!

**Зоя Луцэвіч.**

## КНІГА СКАРГАЎ

# *А навошта?*

**Сітуацыя проста смешная. Цягнулася ўсё гэта доўга-доўга, але ж вось і «цягучка» скончылася. Рубам паўстала пытанне аб праславутых «нормах пастановак для вядучых спецыялістаў тэатра» — галоўнага рэжысёра і галоўнага мастака. На жаль, апытанне калег нічога не дало: «Ты колькі спектакляў робіш?» — «Адзін». — «А калі болей?» — «А навошта?»**

Дырэктары нібы дамовіліся... Ну, гэта зразумела: «яны — галоўныя», але ж навошта грошы расходаваць, калі можна ўвогуле не плаціць? Усё роўна наперадзе ўжо выразна акрэсліваецца развал тэатра як такога.

Безумоўна, у нашым дырэктарскім корпусе ёсць людзі, якіх я паважаю. Але ж нам катэгарычна не шанцуе! Тэатр на ўздыме, вядомы, запатрабаваны, мае цудоўныя рэкамендацыі на міжнародным узроўні... Плюс лепшыя паказчыкі па выкананні планаў. Але гэта, відаць, нікому не патрэбна. Патрэбна работа па графіку: прыйшоў — распісаўся, адседзеў — сышоў. І каб усе свае натхненні выдаваў у рабочы час з перапынкам на абед. Цяжкі, можна сказаць, клінічны выпадак, таму што чалавек, які называе кулісы «фіранкамі», раяль — «раяллю» (у жаночым родзе), пастаўлены КІРАВАЦЬ адным з лепшых тэатраў краіны...

У кішэнях сабралася больш 50-ці спектакляў. Многія пракатваюцца ў абанементах (другі артыкул прыбытку!), нягледзячы на тое, што эстэтычна састарэлі. Каб абнаўляць рэпертуар для горада, неабходна выпускаць хаця б тры прэм'еры ў год. Але бясконцая праца «за сябе і за таго хлопца» (паколькі адсутнічаюць чарговыя пастаноўшчыкі), відаць, патрэбная толькі «гэтым двум (галоўнаму рэжысёру і мастаку) — з неадэкватным успрыманнем рэчаіснасці». Ці варта казаць пра адсутнасць матэрыяльнага заахвочвання?

Разумею, што большасць сцэнічных дзеячаў існуе не дзеля тых мізэрных драбніц, якія атрымоўвае (такая плата за занятак любімай справай, за лад жыцця). Працуюць, бо не могуць не працаваць. Не могуць не ствараць. Галоўнае — ТЭАТР. Яму СЛУЖАЦЬ. І «чужым» гэтага не зразумець.

Адгрымелі авацыі Нацыянальнай тэатральнай прэміі, сціхлі віншаванні, прыйшлі будні... Пасля выпуску дзвюх прэм'ер запар з разбежкай у два тыдні і сумесна з пераездам на старую сцэну выспела пытанне «аб нормах».

Вось тут і высветлілася, што — «нельга», «няможна», «не дазволена», і дагэтуль былі суцэльныя парушэнні! Незаконна аплачваць звышнарматыўны трэці спектакль (тым больш, папярэдні вырашылі проста «прэзентаваць» тэатру). Кампазітар з акцёраў? Не скончыў кансерваторыю? Падумаеш, музыку напісаў, мы таксама на гармоніку можам! Раніцай актрыса ставіць? Нельга! І нарэшце — зноў і зноў пра адпачынак за свой кошт.

Ніякія аргументы, загады міністэрства (якія, паводле выразу мясцовага кіраўніцтва, проста «фількава грамата» і «трызненне сівой кабылы») не маглі прабіць шчыт, пастаўлены адміністрацыяй тэатра разам з упраўленнем культуры. Ды толькі аргументацыю кшталту: «Як вы не разумееце, што гэты загад мае рэкамендацыйны характар?» — я сапраўды не разумею. Навошта патрэбны такія загады? Або гэта загад, або не. Ці мы жывем у сумежнай краіне і чужыя загады нас не датычаць?

Дый на прапанову ставіць толькі адзін нарматыўны спектакль адразу ўзнікае пытанне: «А што вы потым рабіць будзеце?»

Я хацеў адказаць, што ПОТЫМ буду кіраваць трупай, сачыць за ростам моладзі, рабіць высновы, складаць бягучы рэпертуар, кантраляваць занятасць і г.д. А таксама ездзіць па суседніх краінах, дзе адміністрацыі тэатраў будуць надзвычай радыя пастаноўкам звышнарматыўных спектакляў і шчодрай рукой адсыплюць ганарар беларускаму гастарбайтару...

Хацеў адказаць, але потым падумаў: «А навошта?»

**Рэжысёр.**

## АДНЫМ СКАЗАМ

**Якія пазітыўныя тэндэнцыі вы заўважаеце ў сучасным арт-працэсе?**

**Віктар Манаеў,**
*народны артыст Беларусі,*
*акцёр Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы:*
— На спектаклі Купалаўскага тэатра немагчыма патрапіць, гледачы нас не разлюбілі — гэта трэба цаніць і ніколі не падманваць людзей.

**Ігар Падлівальчаў,**
*акцёр Новага драматычнага тэатра*
*горада Мінска:*
— Працягваецца рэканструкцыя і пераабсталяванне тэатральных будынкаў, а паралельна адбываецца змена рэжысёрскіх пакаленняў, у тэатр прыходзяць маладыя; што будзе далей — паглядзім..

**Тамара Савіцкая,**
*рэжысёр канцэртных залаў*
*Беларускай дзяржаўнай філармоніі:*
— Маладыя і высокапрафесійныя музыканты, калі хочуць правесці ўласны сольны вечар у філармоніі, цяпер маюць больш магчымасцей для творчай самарэалізацыі.

**Ігар Задарожны,**
*саліст Беларускай дзяржаўнай філармоніі:*
— У краіне ладзіцца шмат міжнародных фестываляў дзіцячай творчасці, якія даюць магчымасць юным спевакам, танцорам, музыкантам заявіць пра сябе ў розных жанрах.

**Ірына Волах,**
*рэжысёр-дакументаліст:*
— Калі меркаваць па выніках конкурсу стужак (яго нядаўна правяло Міністэрства культуры), дык беларуская тэма займае ўсё больш значнае месца ў творчасці айчынных кінематаграфістаў.

**Наталля Жамойдзік,**
*рэжысёр студыі «Летапіс»:*
— У сферы неігравога кіно хапае энтузіястаў, тых, хто яшчэ хоча нешта зрабіць.

**Ганна Маторная,**
*рэжысёр Беларускага музычнага тэатра:*
— Тэатр імкнецца вытрымаць канкурэнцыю з віртуальнай прасторай, а таму арыентуецца на розныя жанры ў сваіх спектаклях.

**Алесь Ксяндзоў,**
*мастак, выкладчык:*
— Існуе свабода самавыяўлення мастака: калі ёсць што сказаць, можна выказацца без аніякіх знешніх перашкод.

**Зоя Луцэвіч,**
*мастак:*
— Мастак не страціў веру ў сябе, і многія творцы працягваюць працаваць — нягледзячы ні на што, часта проста «ў стол»; дзякуй Богу, што яны ўвогуле гэтым займаюцца.

# Два спектаклі, адзін лёс

**«Тры Жызэлі»** Андрэя Курэйчыка
Рэжысёр Аляксандр Гарцуеў
Мастак Андрэй Меранкоў
Кампазітар Дзмітрый Фрыга
Балетмайстар Марына Філатава
Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі

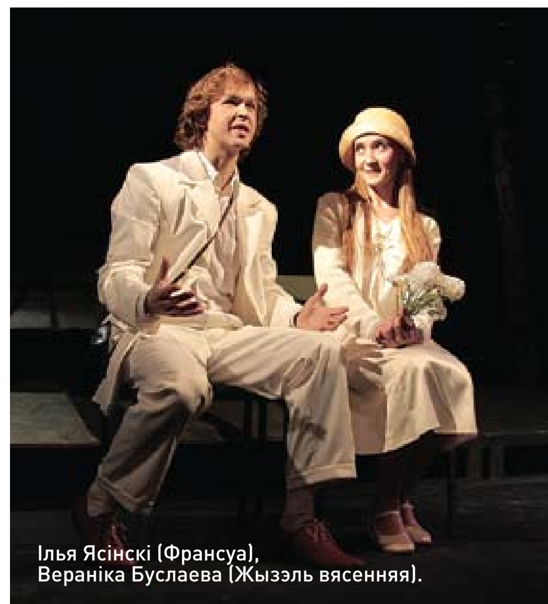
ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Пытанне, чаму рэжысёры вялікіх і малых беларускіх тэатраў выбіраюць для пастаноўкі той або іншы драматургічны твор, даўно патрапіла ў лік сакраментальных. Растлумачыць у кожным разе можна — зразумець бывае складана. Напрыклад, рэжысёр Аляксандр Гарцуеў паставіў перад сабой канкрэтную задачу: пазнаёміцца з акцёрамі Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі на вядомым, уласнаручна распрацаваным матэрыяле. Звярнуўся да «Трох Жызэляў» Андрэя Курэйчыка. Але тэст на сумяшчальнасць цягнуўся так доўга, што дзеля спазнання богатоўнасці трупы мэтазгодна было б выкарыстаць класічны індыкатар — «Гора ад розуму».

Увогуле можна было на гэтым не засяроджваць увагу. Падумаеш, нават года не прайшло, як новы мастацкі кіраўнік вывеў на падмосткі чарговы клон, перапаставіў п'есу Курэйчыка «Тры Жызэлі», якая шмат гадоў ішла на сцэне Новага драматычнага тэатра. Ды толькі варта падкрэсліць, што падобная практыка — распаўсюджаная, не Гарцуевым распачатая. Цікава, што пераносы апошнім часам адбываюцца не са сваіх падмосткаў на чужыя (гэта яшчэ неяк можна зразумець), а наадварот. Зрэшты, знайсці дзесяць адрозненняў у двух спектаклях Аляксандра Гарцуева па адной п'есе Андрэя Курэйчыка на мэце не маю. Цікава адшукаць пераканаўчае мастакоўскае абгрунтаванне таму, што адбываецца на сцэне РТБД.

Гісторыя Жызэлі, якая падчас Другой сусветнай вайны пакінула Парыж, а потым апынулася ў савецкай вёсцы і там засталася да канца жыцця, напісана «паводле рэальнага лёсу адной жанчыны». Сюжэт запазычаны драматургам з тэлевізійнай перадачы «Чакай мяне» (у свой час гэты факт ледзь не выклікаў скандалу). Ды толькі другаснасць драматургічнай асновы для Андрэя Курэйчыка — своеасаблівы драмспажыў. Якраз той выпадак, калі сюжэты на дарозе валяюцца. Дзесяціхвілінны расповед у папулярнай перадачы пра незвычайны жаночы лёс — гэта адна гісторыя. Спектакль, створаны паводле яго, — зусім іншая. Выкладванне ўражальных фактаў з дэманстрацыяй праўдзівых пачуццяў рэальных людзей на сцэне наўрад ці патрэбна. Ва ўсякім разе, важна не толькі эмацыйна распавесці сюжэт тэатральным гледачам, а і растлумачыць, чаму так сталася і што ў выніку атрымалася. Пры гэтым маецца на ўвазе наяўнасць мастакоўскага абагульнення.


Таццяна Мархель (Жызэль асенняя).


Ілья Ясінскі (Франсуа), Вераніка Буслаева (Жызэль вясенняя).


Сцэна са спектакля.

Тры Жызэлі ў спектаклі РТБД існуюць у трох паралельных часавых прасторах. Тры жыцці. Тры жанчыны. Тры актрысы. Вераніка Буслаева, Людміла Сідаркевіч, Таццяна Мархель. Жызэль вясновая, летняя, восеньская. Пры выяўленай аўтарам патэтычнай прэтэнзіі, здаецца, што яны ўвогуле не наследуюць адна адной. Уявіць, што гэта тая самая жанчына, прыроджаная парыжанка, у розных узростах, пры розных абставінах, даволі праблематычна. Магчыма, такой задачы перад актрысамі ўвогуле не стаяла. Таму гледачам у гэтую акалічнасць проста давялося паверыць. Прыняць яе як дадзенасць. Не выпадкова сюжэт лінейна разгортваецца ў гарызантальна падзеленай на краіны і эпохі сцэнічнай прасторы (сцэнограф Андрэй Меранкоў).

Даволі прыблізныя прыкметы часу. Пазначэнне чарговага месца дзеяння. Сталая Жызэль Таццяны Мархель у цэнтры кампазіцыі на ўзвышэнні. Яна тутэйшая, пазнавальная, некаму з заўзятай пяшчотай даводзіць па тэлефоне і пра ка-роў-ку, і пра ка-бан-чыка, якія, уласна кажучы, і ёсць апошні сэнс праміну-

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

лага жыцця колішняй парыжанкі. Перагарнулі ўяўную старонку — і перад намі на авансцэне вясновая Жызэль, юная, з доўгімі белымі валасамі. Побач мама, тата, сястра. Гісторыя пра першае каханне і адначасова эфектны ўрок па тэхніцы бяспекі. Яе каханы Франсуа выпіў кілішак віна, паспрабаваў укруціць у патрон лямпачку замест перагарэлай — і загінуў. Токам забіла. Потым была Жызэль летняя — у пасляваеннай беларускай вёсцы, з мужам-здраднікам і мясцовымі алкаголікамі. Яна цішком нюхала французскія духі, каб Сярожа не бачыў.

Магчыма, кожнай Жызэлі варта паспачуваць. Ды ўрэшце, чаго ў жыцці не бывае? Сцэнічная страва мае пякучы меладраматычны прысмак, патэнцыйная аўдыторыя — жанчынкі сталага ўзросту. Але ж для самога тэатра — ці не замала?

Зрэшты, мэты, пастаўленай перад сабой, рэжысёр, безумоўна, дасягае. Акцёры паўстаюць перад гледачамі, як на далоні. Бачна, хто на што здатны. Сабраная Валерыем Анісенкам трупа зарыентавана на псіхалагічны тэатр. І, відаць, менавіта ў такім накірунку будзе працягваць працаваць Аляксандр Гарцуеў. Праўда, гэтым разам варта зрабіць папраўку на пэўную сцэнічную прыблізнасць, на схільнасць да выказвання «ўвогуле». На тое, што няўвага да канкрэтных дэталяў у спектаклі кепска спалучаецца з падкрэсленым узнаўленнем «жыцця чалавечага духу». Спадніцы вышэй каленак і стыльныя боцікі на вёсцы ў пасляваенны час наўрад ці былі ў наяўнасці. Футровая накідка для жанчыны па выкліку — таксама. Луі Канстанціна Воранава выразна ўвасабляе нават не сённяшняе, а заштампаванае савецкае ўяўленне аб капіталізме. Многія акцёрскія прыстасаванні — як гульня з хусткай Людмілы Сідаркевіч — падаюцца фармальнымі. Дыялогі маладой Жызэлі (Вераніка Буслаева) і Ганны (Наталля Халадовіч) залішне штучныя. Запаволены, бы ў сне, рух персанажаў падчас ракавой сцэны з лямпачкай — улюбёны прыём агіттэатра мінулага стагоддзя.

Уся тагачасная беларуская вёска пададзена ў адзіным ракурсе — праз беспрасветнае п'янства. Нават сёння для нашых сялян адной толькі гарэлкі замала. Думаю, Курэйчык насамрэч нічога такога на ўвазе не меў. Проста тут — і адрас наш «не дом і не вуліца», і маралі аніякай, суцэльныя маргіналы. Звычайны маскультавы разлік. Зрэшты, і сам наш тэатр добраахвотна, як у пастку, трапляе ў зону ўмоўнасці. У гэтым сэнсе любому маргіналу фору дае. Падзялілі на тры сегменты сцэнічную прастору — вось вам тры краіны, тры эпохі, тры Жызэлі. Спецыфічны антураж і процьма сентыментаў для вясенніх, летніх, асенніх глядачак, відаць, захапілі стваральнікаў спектакля найбольш. ■

## ПРЫЗНАЧЭННЕ

**Віталь Катавіцкі зноў прызначаны галоўным рэжысёрам Дзяржаўнага маладзёжнага тэатра. Сваімі планамі на будучыню ён падзяліўся з часопісам «Мастацтва».**



— Мінула дзесяць гадоў, і я зноў стаю перад будынкам, на якім яшчэ захавалася шыльда — Дзяржаўны маладзёжны тэатр.

Рамонт хутка скончыцца і пачнецца новы творчы этап. Які ён павінен быць — гэты стары для мяне і ў той жа час абсалютна новы тэатр?

Сёння галоўныя функцыі тэатраў — Выхоўваць, Навучаць і Адукоўваць — засталіся ранейшымі. Не забаўляць, самым пошлым на мяжы непрыстойнасці спосабам, як гэта робяць антрэпрызныя тэатры ў пагоні за грашыма, а менавіта Выхоўваць, Навучаць і Адукоўваць. Фарміраваць чалавека з пашыранай свядомасцю. Як паказала гісторыя, толькі асоба высокакультурная можа ўзняцца над сваімі прыватнымі інтарэсамі і захапіцца грамадскімі ідэямі. Трэба знаёміць гледачоў з лепшымі дасягненнямі сусветнай драматургіі і літаратуры. З рознымі стылямі і накірункамі класічнага і сучаснага тэатра. Узнімаць філасофскія і маральныя праблемы. Малады глядач, да якога ў першую чаргу звяртаецца Маладзёжны тэатр, павінен адчуваць сябе ў кантэксце сусветнай культуры, усведамляць прыналежнасць да агульнага культурнага асяродка. Гэта дае адчуванне асабістай свабоды і гонару за сваю Радзіму як асобную, адметную часцінку агульнай сусветнай сістэмы.

Пітэр Брук казаў, што маральныя тэмы застаюцца нязменнымі, а вось форма іх падачы змяняецца кожныя пятнаццаць гадоў. Для Маладзёжнага тэатра пошук новых форм надзвычай актуальны. Яны патрабуюць іншых сродкаў выразнасці, майстэрскай пластыкі, музыкальнасці, акцёрскай самааддачы. Усё гэта дасягаецца не на рэпетыцыях, а шляхам упартых трэнінгаў, індывідуальных заняткаў. Бо новыя формы маюць права на існаванне, калі яны выкананы прафесійна. Якасць спектакляў — адна з нашых галоўных задач. Дасканаласць развівае, дае магчымасць для глыбокага аналізу, вядзе да прагрэсу. Пагоня за колькасцю спыняе працэс развіцця, падштурхоўвае да стварэння шэрагу бессэнсоўных і нікому не патрэбных клонаў.

Задача дзяржаўнага тэатра — думаць пра якасць. Інакш у чым розніца паміж прафесійным калектывам, на які выдаткоўваюцца вялікія грошы, пачынаючы з падрыхтоўкі спецыялістаў, фінансавання пастановак і г.д., і самадзейным, дзе іграюць дзеля ўласнага задавальнення?

Я стаю і думаю пра сур'ёзнасць задач і адказнасць перад дзяржавай.

## КАНТЭКСТЫ

ЛЮДМІЛЫ ГРАМЫКА



Хочацца верыць: бурныя падзеі пры канцы мінулага года пойдуць нашаму тэатру на карысць. Па-за імі натуральнае жаданне — у мностве эстэтычных выпадковасцей і сцэнічных непаразуменняў распазнаць прыкметы новага стылю, новай тэатральнай эпохі, незалежна ад таго, падабаюцца яе асаблівасці або не.

Міжнародны фестываль «Тэарт» засведчыў: сцэнічнае мастацтва не проста развіваецца — яно існуе на недасягальных вышынях. Панарама айчынных спектакляў, паказаных падчас Нацыянальнай прэміі, у многіх выклікала дэпрэсію. Відавочна: супастаўленне было не на карысць беларускіх тэатральных дзеячаў. Зрэшты, са смартфонамі, айфонамі, проста з сотавымі тэлефонамі для тых, хто «не даганяе», — разабраліся ўсе. Уяўленні аб сцэнічным мастацтве як такім захраслі недзе ў апошняй чвэрці мінулага стагоддзя. Гэтай сёмай вадой на кісялі маладыя не ў стане сілкавацца. Дый абарона, якую шмат гадоў традыцыйна трымаюць нашы «агульнатэатральныя лідары», падаецца слабай. 112 «тэатральных акадэмікаў» з усіх сцэнічных калектываў краіны не палічылі патрэбным утойваць сваё расчараванне. Пытанне «Чаму ў праграме НТП прысутнічаюць сумнiўныя па мастацкіх якасцях спектаклі?» узнікала падчас праглядаў амаль штовечар. Дыскусіі былі бурнымі, абурэнні гучнымі. Вось і надышоў час задумацца: чаму так сталася?

Яшчэ адно пытанне: хто вінаваты? — было агучана, калі ў інтэрнэце з'явіўся дакументальны фільм «Не веру», дзе стрэлкі адказнасці былі пераведзеныя на Беларускую акадэмію мастацтваў. Ды толькі ўсё гэта звёны аднаго ланцуга. Сітуацыя саспела да такой ступені, што ў ёй проста неабходна разбірацца. І праблемы акрэсліваюцца выразна, адна за адной. У першую чаргу — раскіданая тэатральная супольнасць, зведзеная да мінімуму праца крытыкі, «дырэктарскі» тэатр з ягонымі апантанымі вышукамі на полі маскульту, адчувальны недахоп прафесіяналаў па ўсіх сцэнічных накірунках. А самае крыўднае — гэта агучанае маладымі перакананне ў тым, што яны нікому не патрэбныя.

Тэатр наўрад ці калі-небудзь спыніць сваё існаванне. Проста кропка сыходу ўжо вызначана. ■

# Залатое свячэнне

**«Вяртанне»**
**Выстава Пятра Янушкевіча**
Галерэя Тызенгаўза
Гродна

**МАРЫНА ЗАГІДУЛІНА**

Вяртанне... Гэта паняцце можа насычацца шматзначнымі, нават супрацьлеглымі пачуццямі і перажываннямі. Вядомы гродзенскі мастак Пётр Янушкевіч, які паказаў персанальную выставу ў галерэі Тызенгаўза, разважае пра магчымасці звароту асобы да вечных каштоўнасцей праз сусветную духоўную спадчыну. Выснова гэта робіцца паступова, далікатна, эстэтычна вытанчана.

У шэрагу работ аўтар звяртаецца да лепшых узораў мастацтва, напрыклад, да архетыпаў старажытнага жывапісу. «Тая, што глядзіць у неба» апелюе да візантыйскага канону Божай маці з дзіцяткам. Адначасова — гэта сучасныя экспрэсіўныя вобразы, прасякнутыя і замілаванай мацярынскай любоўю, і пранізлівай трывогай. Стылізаваную іканапісную лінію працягвае «Той, хто запальвае зоркі». Ідэальна ўзвышаны вобраз, што ў нейкай ступені суадносіцца з вядомым «Анёлам Залатыя валасы», прымушае гледача задумацца пра сакральную гармонію сферычных нябесных знакаў. Усёмагутнасць Анёла, які чаруе над «Свяшчэнным дрэвам», усталёўвае мудрасць і дасканаласць прыгажосці, разлітай у прасторы.





Адметнасць мастацкай мовы дасягаецца адмысловай аўтарскай тэхнікай, калі фарбы напластоўваюцца і фарміруюць выяву паступова, ствараючы ўражанне даўняга манументальнага сценапісу. Аўтар літаральна ўцягвае погляд гледача ў бездань глыбокіх вачэй строгай манашкі, воблік якой, здаецца, праступае праз старажытную тынкоўку, узнаўляючы ў свядомасці вобразы роспісаў старажытных храмаў.

Эфект старой фрэскі прыўносіць у пластычны лад твораў прыхаваную загадкавасць. У гэтым свеце «за гранню» і існуюць творы сусветнага мастацтва розных эпох, што набылі статус «вечных».

Вобраз «Закаханага прынца», які клапатліва ахоўвае калючую, але такую безабаронную ружу, не з'яўляецца яўным парафразам твора Сент-Экзюперы, а ставрае ўласны ўзвышаны свет, дзе існуюць вытанчаныя пачуцці. Узнаўляючы міфалагічных Арфея і Эўрыдыку, аўтар не ставіць сабе мэтай працытаваць вядомы сюжэт, які, як добрае віно, адстойваўся на працягу стагоддзяў у работах вядомых майстроў. Янушкевіч не канкрэтызуе дэталёва гэтыя персанажы, а тактоўна прадстаўляе магчымасць адчуць водар элегантна-пачуццёвага міфа ў светлых постацях мужчыны і жанчыны.

Аўтабіяграфічную значнасць набывае вобраз «Вандроўніка», які рухаецца ў неабсяжнай прасторы. Плынь сусвету персаніфікуе «Пілігрым» — творца, што аддае сябе бясконцасці жыцця, рассейваючы ў яго імгненнях сваю бессмяротную душу.

Па адукацыі Пётр Янушкевіч — манументаліст і ў станковым жывапісе часта звяртаецца да сур'ёзных, глыбокіх тэм. Майстар-віртуоз, ён можа ўвасобіць іх стрыманымі колерамі, абагульняючы вобраз. А можа гуляючы, імпрэсійна растварыць выяву ў расплаўленым яркім сонцам паветры («Аранжавае лета»). Здольны пабудаваць палатно на арганічным суаднясенні складанага фарбавага міксу і амаль адкрытага звонкага колеру. І раптам на паўтонах праспявае срэбную пяшчотную песню («Фея месяцовага святла»).

Асобныя творы прыцягваюць увагу рэмбрантаўскімі святлаценямі. «Начны госць» прыходзіць як прарочы сон, неверагодны ўспамін з мінулых эпох, які дапытліва выпрабоўвае непазбежнасць людскога фатуму. Эфект містыцызму дасягаецца незвычайным паваротам фігуры і эмацыянальным сутыкненнем святла і ценю, калі постаць выхопліваецца з глыбокай цемнаты залатым мігценнем святланоснай фарбы. «Анёл усяночнай» ахінуты незямным ззяннем і перамагае глухі змрок.



Адна з апошніх работ мастака — «Барбара». У прыгажуні з роду Радзівілаў Янушкевіч убачыў не палкую каханку, а ганарлівую магнатку, поўную ўнутранай годнасці. Твор нагадвае сармацкі партрэт, аднак трактаваны ў выразна сучасным фармаце. Здаецца, аўтар не прэтэндуе на гранічную дакладнасць знешняга падабенства, а тонка ўзнаўляе гаму пачуццяў і ўражанняў ад далучэння да каралеўскіх таямніц. ■

Свяшчэннае дрэва. Алей. 2012.

Начны госць. Алей. 2012.

Тая, што глядзіць у неба. Алей. 2012.

## АРТ-СКРЫЖАВАННІ



Фрыда Кало. Змешаная тэхніка. 2012.

**ВЫСТАВА ЖЫВАПІСУ І АБ'ЕКТАЎ МАКСІМА ВАКУЛЬЧЫКА** адбылася ў французскім горадзе Мец. «У 2013 годзе мы адкрываем новы сезон работамі выдатнага сучаснага мастака, якога нямецкі крытык Ульрых Матусік назваў "палівалентным творцам новай Еўропы"». Такімі словамі пачынаецца анатацыя да выставы Максіма. «Хоць яго звычайна класіфікуюць як неа- ці пост-поп-мастака, — разважае далей аўтар тэксту П'ер Вакерле, — у работах Максіма ўражваюць інтуіцыя і інстынкт... Здольнасць Вакульчыка іграць з аптычнай ілюзіяй, рознымі тэхнікамі і матэрыяламі ўцягвае нас у свет мрояў, дзе сустракаюцца рэальнае і віртуальнае, сэнс і ўяўленне. Ён з'яўляецца адным з нямногіх мастакоў, якія засвойваюць разнастайныя тэхнікі да такой меры, што іх працы здаюцца нерэальнымі, яны нібы паходзяць з нашых фантазій, памяці і жаданняў... Максіма Вакульчыка найбольш цікавіць чалавечы твар. Праз павелічэнне памераў партрэтаў знаёмыя, але неперсаналізаваныя твары страчваюць дыстанцыю, створаную "зорнасцю" суб'екта, і раптам становяцца такімі блізкімі, што прыўносяць пачуццё ўнікальнасці і ў той жа час паказваюць нам крохкасць чалавецтва».

**«À REBOURS» АЛЯКСЕЯ ГУБАРАВА** – гэта серыя работ, стымулам для стварэння якой стаў аднайменны раман 1884 года французскага пісьменніка Жарэса Гюісманса (кніга была літаратурным маніфестам эпохі дэкадансу, стылю, што ў значнай меры паўплываў на Губарава). У перакладзе з французскай — «Наадварот». Таксама — гэта назва выставы ў венскай галерэі «Treiber Galerie Schauplatz». Аляксей спрабуе інтэрпрэтаваць тое, што адбываецца ў мастацтве: «У апошні час з'явілася незлічоная колькасць мастакоў, што нараджаюць масу твораў; нібы косці, яны аддаюцца на разарванне арт-крытыкам і простым абывацелям. Становіцца складана распазнаць сапраўднае мастацтва... Я хачу аддзяліць мастацтва ад прадукту, агаліць чыстую творчую энергію, і хай гэта будзе костка як яна ёсць, без штучнай масы рамёства і надуманых наслаенняў на ёй...»





З праекта «À rebours».

## ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

**«Дзённік_Diary»**
**Праект Валерыя Песіна**
**Музей сучаснага выяўленчага мастацтва**



Дарога да старога моста. Алей. 2012.

Асноўная характарыстыка твораў Песіна — спантаннасць і імгненнасць: тэмы, сюжэты і персанажы мастака не запланаваны і часта мяняюцца («Яны з'яўляюцца з акаляючага свету, часам настойліва, і ад іх трэба пазбаўляцца», — тлумачыць аўтар).

Для яго істотна знайсці баланс паміж сюжэтнасцю, пазнавальнасцю і амаль абстрактнай формай выражэння. «Я не малюю карціну — я малюю яе варыянт», — кажа Валерый, і на працягу жыцця яго «дарожныя занатоўкі» і замалёўкі паступова складваюцца ў адмысловы дзённік. Песін выхоплівае са сваёй паўсядзённасці «вобразы, што не паддаюцца дотыку»: гэта і кранальныя ўспаміны пра птушак, і выявы грубых чаравікаў выпадковага прахожага. Дарэчы, паэт у бачанні мастака — гэта сабака з сумнымі вачыма, у сэрца якога ўтыкаюцца тры стралы.

«Усе мае творы пра мяне, сюжэт кожнага быў перажыты асабіста, — падкрэслівае мастак. — Наша жыццё — падарожжа, шлях, прычым неабавязкова да канкрэтнай мэты. Але спыніцца нельга, бо спын — усведамленне нейкага выніку, а для мяне гэта роўнае смерці».

**Алена Каваленка.**

## АД ПЕРШАЙ АСОБЫ

**Даведаемся пра тэхналогію і нюансы творчага працэсу ў непасрэдных яго ўдзельнікаў. Вядомы кераміст (ён жа арганізатар знакамітых «Арт-Жыжаляў» пад Бабруйскам) Валерый Калтыгін расказвае пра свой метад і новыя работы.**

— У аснове стварэння маіх керамічных вырабаў ляжыць імправізацыя. Яна грунтуецца на экспрэсіі, гратэску, трансфармацыі і дэфармацыі форм, праяўляецца ў дэкараванні паверхні фактурамі, контррэльефным малюнкам, рэльефам, ляпнымі часткамі і дэталямі, проразямі... У кожнага кераміста — свая кухня, свае ўлюбёныя інгрэдыенты.

Прадметы побыту, рэчы — старыя, пакрытыя пацінай часу і агрэсіўнага асяроддзя — хаваюць у сабе мноства таямніц, гісторый, сведчанняў эпохі і чалавечага жыцця. Яны (рэчы) настолькі прыцягальныя і напоўненыя ўнутраным магнетызмам, што так і просяцца стаць аб'ектам увагі, завабліваюць у палон узаемаадносін. Побач з імі існуе такое цікавае стварэнне, як чалавек, флора і фаўна ды іншыя праявы жыцця.

У пластах «З правінцыйнага быцця» я кампазіцыйна звязваю нацюрморт на першым плане з другім, на якім прасочвалася дзея. «Сметніца» — пра тое, як на сметніку сустракаюцца і суіснуюць выкінутыя рэчы і жывыя істоты. Свае антынацюрморты я ўвасабляю, найперш кіруючыся дзівацтвам у падборы тыпаў, прадметаў і іншых складнікаў. Мне даспадобы сам працэс пошуку найбольш ёмістага раскрыцця вобразнай сітуацыі. Не стаўлю сабе іншай мэты: выказаўся і пайшоў далей да складання наступных кампазіцый, пакуль не надакучыла гульня і не здаволілася жаданне. Усё так хістка... Ледзь што пайшло не так — і пасыпалася прыдуманае табой збудаванне, нібы картачны дамок. Калі адчуваеш, што не маеш выйсця, то кідаеш пошук і кардынальна мяняеш кірунак. Не варта гвалтаваць сябе і матэрыял, бо ты сабе гаспадар і нікому не абавязаны. Галоўнае, каб самому было цікава, усцешна. Хіба не так?



Рыбіна. Дэкаратыўны пласт. Шамот, паліва. 2011.

# Літоўскія скарбы

**«Надзея, Вера, Уваскрэсенне»**
**Выстава традыцыйнага літоўскага мастацтва**
Палацава-паркавы ансамбль
Нясвіж

**АЛЕНА ФАМЧАНКОВА**


Святы Іаан Непамук.



Экспазіцыя з Музея Рокішкскага краю (Літва) і аўтарскай калекцыі Ігара Сурмачэўскага налічвала 122 экспанаты. Наведвальнікі атрымалі ўнікальную магчымасць убачыць найбольш яркія віды літоўскага нацыянальнага традыцыйнага мастацтва: народную сакральную скульптуру XVI—XIX стагоддзяў, металічныя крыжы і элементы помнікаў малой архітэктуры.

Музей мае досыць шматлікую і каштоўную калекцыю старадаўняй літоўскай скульптуры, яна налічвае каля 170 твораў, большая частка якіх была сабрана ў ваколіцах Рокішкіса. Самы стары экспанат — «Хрыстос пасля ўваскрэсення» — адносіцца да XVII стагоддзя. У фондах захоўваюцца больш за 80 жалезных крыжоў, самы стары з іх датаваны 1741 годам. Адзін з найстаражытнейшых знакаў, крыж увасабляе чатыры бакі свету, сувязь неба і зямлі, перасячэнне шляхоў жыцця і смерці. Каталіцкі крыж (яго яшчэ называюць лацінскім) сімвалізуе пакуту і збавенне Хрыста.

Жалезныя крыжы выраблялiся пры дапамозе простых інструментаў. Кавалі выкарыстоўвалі плоскія палосы жалеза, стрыжні круглага або чатырохкутнага сячэння, бляху. Для апрацоўкі распаленага кавальскім горнам металу ўжываліся коўка, плюшчэнне, расцяжэнне, расколванне, скрут, згінанне, рубка. Крыжы фармавалі з асобных дэталяў, якія потым зварваліся або кляпаліся. Майстэрства вырабу перадавалася з пакалення ў пакаленне, нягледзячы на неспрыяльныя абставіны і пераслед. У 2001 годзе міжнародная арганізацыя ЮНЕСКА ўнесла традыцыйную апрацоўку крыжоў і яе сімволіку ў спіс шэдэўраў нематэрыяльнай культурнай спадчыны чалавецтва.

Зробленыя з дрэва фігуркі розных святых прызначаліся для помнікаў малой архітэктуры: прыдарожных драўляных слупоў з арнаментальным дахам, разьбяных слупоў-каплічак, крыжоў. Помнікі ставіліся каля дамоў, каля брамы або непадалёк, на палях. Запушчаныя, няўтульныя месцы, гушчары, дзе хто-небудзь загінуў, таксама пазначаліся, каб адпудзіць нячыстую сілу, абараніць людзей ад няшчасцяў. Выбар сюжэтаў часта залежаў ад прычын устанаўлення помнікаў і задумы, цесна звязанай з абаронай і заступніцтвам.

У калекцыі выставы пераважалі сюжэты Ісуса, Іаана Хрысціцеля, Іаана Непамука, Дзевы Марыі. Таксама на выставе экспанаваліся вобразы іншых святых (Казіміра, Антонія, Георгія), драўляныя крыжы і распяцці. Святых жанчын у літоўскім народным мастацтве нашмат менш, чым мужчын, але пры гэтым вобраз Панны Марыі меў вельмі вялікую папулярнасць: да яе звярталіся з малітвамі, просячы здароўя, палягчэння жыццёвай долі. Найчасцей сустракаліся наступныя сюжэты: Марыя Маці Міласэрная, Марыя Літасцівая, Марыя Журботная, П'ета. Апошні найбольш распаўсюджаны: Марыя сядзіць і трымае на каленях мёртвае цела Хрыста, яе каранаваную галаву акружае арэол, німб з сямі зорак, у палаючае сэрца ўпіліся 7 кінжалаў.

Укрыжаванага Ісуса народныя майстры ўвасаблялі аголеным, з цярновым вянком на галаве, з кроплямі крыві на целе. Сюжэт Ісуса з Назарэта выяўляў Хрыста ў доўгай чырвонай вопратцы, з цярновым вянком, са звязанымі рукамі і таблічкай на шыі. У сюжэце хрышчэння Ісуса часцей за ўсё адлюстроўваюцца дзве постаці, што стаяць у вадзе: Іаан Хрысціцель правай рукой лье ваду на галаву Хрыста, а ў левай трымае трысняговы крыж.

Святы Іаан Хрысціцель увасабляўся і адзін: захутаны ў футравую туніку, ён трымае крыж на доўгай тонкай жэрдцы. Каплічкі з яго скульптурнай выявай часцей за ўсё ставіліся ля вады, як і каплічкі аднаго з найбольш папулярных святых — Іаана Непамука (яго адлюстроўвалі ў вопратцы святара, з крыжам, з пальмавай галінкай у руцэ, а галаву акружаў німб з пяці зорак).

Старадаўнія народныя разьбяныя вырабы ўтрымліваюць у сабе мноства таямніц. Удалося вызначыць аўтараў толькі некалькіх скульптур, прычым пераважна гэта толькі прозвішчы. Народных майстроў у Літве традыцыйна называлі багарэзамі. Часцей за ўсё яны паходзілі з сялян, сваёй зямлі не мелі, займаліся дробным промыслам, вандравалі з вёскі ў вёску, атрымліваючы заказы на рэзанне крыжоў. Багарэзы не мелі ніякай адукацыі, яны былі непісьменнымі або малапісьменнымі, звычайна не ўмелі нават выразаць на дрэве сваё прозвішча (праўда, на некаторых крыжах захавалася выразаная дата). Асноўнымі крыніцамі творчасці разьбяроў служылі бачаныя ў касцёлах скульптуры святых, ілюстрацыі ў малітоўніках і ўласная жывая фантазія. ■

## ПАМЯЦЬ

**ВЫСТАВА «БЕЛАРУСКІ ЭКВАТАР»** да 100-годдзя з дня нараджэння вядомага беларускага фатографа Аляксандра Дзітлава прайшла ў Нацыянальным гістарычным музеі і стала першым крокам у вывучэнні яго вялікай спадчыны. Архіў Дзітлава сапраўды велізарны. І шчасліва захаваўся: частка матэрыялаў перададзена ў калекцыю музея, частка — Беларускаму дзяржаўнаму архіву ў Дзяржынску. Яшчэ існуюць перыядычныя выданні, дзе працаваў Дзітлаў, жывыя маладзейшыя калегі, сведкі яго цікавага жыцця і несуцішнай энергіі.

Нарадзіўся Дзітлаў у пецярбургскай дваранскай сям'і. У 1941 годзе стаў ваенным фотакарэспандэнтам, быў неаднаразова ўзнагароджаны.

Фатограф і журналіст Аляксандр Дзітлаў быў, несумненна, шчаслівым аўтарам. Сотні яго здымкаў і артыкулаў надрукаваны ў часопісе «Маладосць», газеце «Рэспубліка», у фотаальбоме «Там, дзе сінее Нарач» (1963), кнізе «Беларускі экватар» (1981, 1988), творы паказваліся на шматлікіх выставах, у тэлевізійных праектах. Ён пісаў сцэнары, складаў крыжаванкі.



Зімовыя забавы. 1964.

Асноўны акцэнт «Беларускага экватара» зроблены на фатаграфіях 1945—1969 гадоў, але ёсць тут і здымкі ваеннага часу. У самым пачатку 1950-х Дзітлаў адным з першых стаў працаваць з колерам, і фатаграфіі, выкананыя ў гэтай тэхніцы на першамайскай дэманстрацыі 1952 года, таксама прысутнічаюць у экспазіцыі. І ўсё ж самая важная яе частка — мастацкая фатаграфія ў дакументальным стылі, якая захавала дакладнасць выявы і атмасферу паўсядзённага жыцця.

**Любоў Гаўрылюк.**

## СІГНАЛЬНЫ ЭКЗЕМПЛЯР

**«ПАВЕЛ МАСЛЕНІКАЎ. ПАРТРЭТ МАСТАКА Ў ЛЮСТЭРКУ ЧАСУ: УСПАМІНЫ, ДАКУМЕНТЫ».** У гэтым грунтоўным альбоме-каталогу Вера Пракапцова літаральна «ажывіла» не толькі выразную постаць таленавітага творцы, педагога, даследчыка і грамадскага дзеяча, але і саму эпоху сярэдзіны і другой паловы XX стагоддзя з усімі яе складанасцямі і супярэчнасцямі. Навуковая бездакорнасць і аб'ектыўнасць арганічна спалучаюцца з аўтарскімі суб'ектыўнымі ўспамінамі і пачуццямі — гэта ўтварае асаблівы каларыт і лірычную, шчымліва-светлую атмасферу, што амаль фізічна адчуваецца пад вокладкай.




Кніга напісана рэдкай для такога выдання жывой, вобразнай літаратурнай мовай. Яна вызначаецца грунтоўным навуковым зместам, утрымлівае дакладны мастацтвазнаўчы аналіз, важкія тэарэтычныя абагульненні, а таксама шмат новых дакументальных і ўнікальных звестак (напрыклад, старонкі пра рэктарскую дзейнасць Віталя Цвіркі і Паўла Масленікава ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце літаральна просяцца ў шматсерыйны тэлефільм!). Вылучаецца выданне і сучасным мастацкім афармленнем.

...Лёсы кніг і лёсы людзей маюць шмат як агульнага (нараджэнне, развіццё, уздым і г.д.), так і асаблівага, адметнага. Напрыклад, жыццё змястоўнага твора можа быць бясконца доўгім і шчаслівым, бо новыя пакаленні чытачоў адкрываюць у ім нешта непаўторнае і глыбокае. Ужо досыць даўно не сустракаў кнігі такога кшталту, здольнай зацікавіць усіх неабыякавых да нацыянальнай культуры. Таму выкажу параду чытачам часопіса: калі раптам убачыце ў кнігарні гэта выданне, абавязкова вазьміце ў рукі, нетаропка пагартайце. А потым, калі будзеце ўважліва чытаць і асэнсоўваць (магчыма, нават у нечым спрачацца), вы абавязкова атрымаеце вялікае інтэлектуальнае і эстэтычнае задавальненне.

**Рычард Смольскі.**

## ВЫСТАВА АДНАГО ТВОРА

**«МЕТАМАРФОЗЫ БЯЗВАЖКАСЦІ»** студэнтаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў Алесі Скарабагатай і Алеся Багданава — яркі вынік даволі працаёмкага маршкідка для Трыенале сучаснага мастацтва і адзін з заўважных твораў экспазіцыі. Здаецца, аўтары на сто адсоткаў трапілі ў заяўленую куратарам ідэю новай формы.

А пачыналася ўсё з жадання паэксперыментаваць з дротам («Зараз у свеце многія мастакі так робяць, і мы падумалі: а чаму б і не?»). Творцаў натхняў сам матэрыял — металічная сетка і магчымасць стварыць 3D-эфект, у аснову работы была пакладзена фатаграфія. А потым мноства найтанчэйшых слаёў чорнай металічнай сеткі, падобных на пафарбаваную марлю, выразаную ў розных месцах адмысловым чынам, утварылі двайны дзіцячы фотапартрэт, павялічаны да гіганцкіх памераў. Чаргуюцца слаі сеткі, шчыльнае — з празрыстым, цяжкое — з бязважкім.



Алеся Скарабагатая, Алесь Багданаў.
Метамарфозы бязважкасці.
Металічная сетка, святло. 2012.

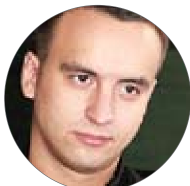
Самі аўтары тлумачаць: чалавечае цела, як і ўся матэрыя, пастаянна змяняецца і трансфармуецца, і нават самы прыгожы твар у самыя эмацыянальныя моманты, супастаўныя з бязважкасцю, можа сказіць грымаса. Канстантай, адвечным узорам рэчаў застаюцца нашы душа і дух. Такім чынам, металічная сетка, якую падсвечваюць некалькі электрычных лямпачак, — гэта напамін пра будову матэрыі і святло, што падтрымлівае ілюзорную, пульсуючую духоўную існасць.

Паназіраць за «Метамарфозамі» пасля трыенале можна было ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Заўважым, што твор разлічаны на дэманстрацыю без чорнай рамкі-каробкі, абцягнутай тканінай, — у прасторы, якая дазволіць «раствараць» яго граніцы ў паветры, і істотную ролю ў гэтай дэманстрацыі адыгрывае гульня са святлом. Але ў яркім белым кубе памяшкання МСМ, дзе ў вокны пранікаюць бязлітасныя сонечныя промні, «Метамарфозы» некалькі страчвалі сваю глыбіню і аб'ём.

**Алена Каваленка.**

## НАД ЧЫМ ПРАЦУЕЦЕ?

**Канстанцін Касцючэнка,** скульптар:



— У дадзены момант я працую з архітэктарам Юрыем Градавым над помнікам-бюстам кампазітара і дырыжора XIX стагоддзя Станіслава Манюшкі. Яго ўстаноўка плануецца ў горадзе Чэрвень — на цэнтральнай плошчы паміж музеем і касцёлам, дзе да гэтага часу іграюць музыку слыннага творцы. Месца выбрана невыпадкова: менавіта ў Чэрвеньскім раёне нарадзіўся кампазітар, які набыў еўрапейскую вядомасць за свае дасягненні ў музычнай культуры.

Помнік я імкнуўся вытрымаць у стылістыцы яго часу — гэта класіцызм. Для мяне важна было перадаць настрой і адчуванне эпохі.

# Наперад у мінулае?

Фестываль сучаснай харэаграфіі ў Віцебску

СВЯТЛАНА УЛАНОЎСКАЯ



ФОТА ІГАРА ГУСАКОВА.

«Альбом». Харэограф Аляксей Бусько. «Кіеў мадэрн-балет».

Цяжка паверыць, але факт: IFMC летась адзначыў сваё 25-годдзе. Першы сярод фестываляў падобнага кшталту, ён аж да 1997 года заставаўся адзіным форумам сучаснага танца на тэрыторыі былога Саюза. Па гісторыі віцебскага фэсту можна вывучаць жыццяпіс усёй постсавецкай «іншай харэаграфіі», бо яе галоўныя дзейныя асобы зведалі першае прызнанне і падтрымку менавіта тут. Нягледзячы на значнасць падзеі, апошнім разам важным падалося асэнсаванне перспектыў далейшага развіцця. Як форуму, так і сучаснага танца наогул. Міжнародны конкурс у межах IFMC прадэманстраваў: праблем відавочна пабольшала, а вось з перспектывамі — складана.

Праграма фестывалю 2012 года, у адпаведнасці з яго статусам «юбілейнага», была як ніколі разгорнутай і маштабнай. Ранейшыя прапановы ад арганізатараў фэсту наконт пашырэння ягоных геаграфічных межаў не аказаліся марнымі: выступленні гасцявых калектываў прайшлі ў Бабруйску, Гродне, Маладзечне і завяршыліся фінальным акордам у Нацыянальным тэатры оперы і балета, дзе мінскай публіцы былі прадстаўлены балеты «Дождж» Раду Паклітару («Кіеў мадэрн-балет») і «Мара» Крыстафера Бруса (Нацыянальная танцавальная кампанія Уэльса). Пра міжнародны аўтарытэт фестывалю сведчыў інтэрнацыянальны склад журы на чале з легендарным танцоўшчыкам Уладзімірам Васільевым.

Як заўсёды, моцнымі і ўражальнымі былі гасцявыя паказы, кульмінацыйным сярод якіх па праве можна лічыць танцспектакль «Прысвячэнне вялікаму мастацтву футбола» кампаніі Ё Стромгрэна. Вядомы ва ўсім свеце нарвежскі калектыў не ўпершыню завітаў у Віцебск. У фестывальных колах дагэтуль узгадваюць абсурдысцкі, у духу «тэатра жорсткасці» танцавальна-драматычны спектакль «Шпіталь» Стромгрэна, паказаны на IFMC яшчэ ў 2006 годзе.

Прэм'ерай новага балета парадаваў эстонскі «Fine Five Dance Theatre» (Талін), даўні ўдзельнік фестывалю. Спектакль «Мандала» ў пастаноўцы Рэнэ Номіка і Цийны Олеск уздзейнічаў не адразу, але паступова і вельмі моцна. Мастацкае вырашэнне твора вылучалася строгай, аскетычнай прастатой, дзе не было ні пастановачных эфектаў, ні звыклай наратыўнасці, ні меладраматычных калізій. Дысцыпліна эмоцый, памножаная на геаметрычную логіку ансамблевых кампазіцый, медытатыўную замаруджанасць пластыкі, рытуальную сімволіку мізансцэн выяўляла глыбінную энергетычную плынь дзеяння. Мандала — галоўны візуальны і сэнсавы элемент спектакля — перагукалася з юнгаўскай трактоўкай гэтага архетыпу як сімвала чалавечай дасканаласці, бясконцага пошуку чалавекам уласнай «самасці».

Асобную старонку гасцявых імпрэз склалі выступленні расійскіх калектываў — лідараў першага, «гераічнага» пакалення постсавецкага contemporary dance. І калі пермскі Балет Яўгена Панфілава ўдзельнічае ў IFMC штогод, то легендарныя «Правінцыйныя танцы» Таццяны Баганавай (Екацярынбург) і Чэлябінскі тэатр сучаснага танца пад кіраўніцтвам Вольгі Поны не прыязджалі ў Віцебск амаль дзесяцігоддзе.

Рэдкі для сучаснай харэаграфіі спектакль паводле літаратурнага твора прэзентавала Таццяна Баганава. Балет «Sepia» па матывах аповесці Коба Абэ «Жанчына ў пясках» уяўляе сабой вельмі тонкае, асацыятыўна-метафарычнае спасціжэнне першакрыніцы. Гіпнатычная па атмасферы сцэнічная дзея пазбаўлена лінейнай сюжэтабудовы і пэўных персанажаў. Яе медытатыўнае разгортванне рэзаніруе павольнаму тэмпарытму прозы японскага класіка і апелюе найперш да падсвядомасці гледача. Па сваёй стылістыцы «Sepia» знаходзіцца на памежжы танцтэатра і моднага сёння тэатра візуальнага, у якім чалавек становіцца часткай вельмі маляўнічых, «ажыўшых» карцін (мастак-пастаноўшчык Настасся Сакалова, мастак па святле Ніна Індрыксан). Танец чатырох пар персанажаў адбываецца ў трапяткой залацістай прасторы. Мяккі малюнак падтрымак нагадвае японскія іерогліфы, а пра плынь часу сведчаць струмені пяску. Ён праліваецца сухім дажджом з падвешаных да каласнікоў шкляных колбаў, падобных па форме на жаночыя фігуры ці пясочныя гадзіннікі, і служыць не толькі афармленнем спектакля, але і дыктуе яго рытм, атмасферу, вобразную паэтыку. Пыл, рассыпаны ў паветры, ператварае сцэну ў карціну, намаляваную залацістай сепіяй.

Спектакль Вольгі Поны — зусім іншы. Дыскрэтны тэмпарытм, пабудаваны на чаргаванні інтэнсіўнага руху і статыкі, святла і цемры, музыкі і цішыні, геаметрычна выверaныя мізансцэны, графічныя лініі пластычных малюнкаў цалкам адпавядалі назве пастаноўкі — «Пункціры». Спектакль пазбаўлены прамых аналогій з сучаснасцю, тым не менш харэографу ўдаецца закрануць «болевыя кропкі» менавіта сённяшняга дня. На сцэне пазнаюцца «героі нашага часу». У чорных дзе-

ФОТА УЛАДЗІМІРА ЛУПАЎСКОГА.



«Sepia». «Правінцыйныя танцы» Таццяны Баганавай. Екацярынбург.



«Пункціры». Харэограф Вольга Пона. Чэлябінскі тэатр сучаснага танца.



ФОТА ДЗМІТРЫЯ АБЛЯЦОВА.

«Мандала». Харэографы Рэнэ Номік і Ційна Олеск. «Fine Five Dance Theatre». Талін.

лавых строях, яны рухаюцца энергічна і зладжана, нібы дасканалы механізм. У гэтым манахромным свеце няма індывідуальнасцей, адсутнічаюць эмоцыі, не вірлуюць жарсці. Яго насяляюць людзі, у якіх атрафавана пачуццё жывога, — офісны планктон. Можна толькі здзіўляцца, як харэограф без выкарыстання лялечных, «робатападобных» жэстаў здолела стварыць вобраз бяздушнага, механічнага свету.

У чарговы раз моцна расчаравала выступленне панфілаўцаў. Прэм'ерны балет «Destino» («Лёс») у пастаноўцы Аляксея Растаргуева меў вельмі аддаленае дачыненне да асобы Яўгена Панфілава, а вось да халтуры і таннай папсы — самае непасрэднае. Вядома, сам балетмайстар дзеля фінансавай падтрымкі трупы поруч з філасофскімі пастаноўкамі ствараў эксцэнтрычна-правакацыйныя відовішчы. Але колькі ў гэтым было фантазіі, творчай вынаходлівасці! Бязмерны талент Панфілава нават такія данс-хіты ўздымаў да ўзроўню мастацтва, чаго не скажаш пра згаданую пастаноўку. На жаль, падобныя камерцыйныя праекты пераважаюць цяпер у рэпертуары тэатра. Са шматаблічнай творчай асобы балетмайстра больш запатрабаваным аказаўся Панфілаў-шоумен, а не мастак-філосаф.

Цэнтральная падзея фестывалю — міжнародны конкурс — выклікала самыя супярэчлівыя ўражанні. Парадаксальна, але нягледзячы на вялікую колькасць удзельнікаў, сярод іх не было лідара, як і работ, якія б узрушылі. Мелі месца творы цікавыя, прафесійна выкананыя, аднак не было Аўтара, які прымусіў бы пра сябе гаварыць, не было Асобы з уласным непаўторным «светам-тэатрам». Тым не менш Гран-пры не застаўся без уладальніка і нават трапіў ва Украіну, а не па традыцыі ў Кітай. Уганараваным творам сталася мініяцюра «Альбом» Аляксея Бусько, саліста «Кіеў мадэрн-балета». Пагаджуся з журы, што гэта быў адзін з яркіх твораў конкурснай праграмы, але ўласцівыя яму шматлікія «паклітарызмы» не дазвалялі ўспрымаць работу як арыгінальную. Яшчэ ў большай ступені гэта тычылася пастановак іншых артыстаў трупы, якія атрымалі пераважную колькасць узнагарод. Тое, што балетмайстар не схільны да аўтадыктату і падштурхоўвае сваіх выхаванцаў да пастановачнай дзейнасці, можна толькі вітаць. Аднак амаль усе творы выглядалі рымэйкамі па матывах балетаў Паклітару, бо яго артысты міжволі перанеслі ў свае пастаноўкі тое, на чым «узраслі».

Яшчэ адна істотная праблема апошніх гадоў — дэвальвацыя сэнсавай напоўненасці сцэнічнага выказвання. Мінуў той час, калі харэографам у ажыццяўленні іх крэатыўных задум перашкаджала тэхнічная непадрыхтаванасць выканаўцаў. Сучасныя танцоўшчыкі ў большасці сваёй прыдатныя для ўвасаблення самых дасканалых «ізмаў». Вось толькі «градус» канцэптуальных пошукаў і глыбіні зместу значна знізіўся. Дэкларатыўны, простлінейны характар пасылу аўтарскай думкі, пазбаўленай развіцця і драматургіі, ці ўвогуле яе адсутнасць сталі агульным мінусам многіх спектакляў. А калі тэмы для размовы і з'яўляліся, то зводзіліся ў асноўным да «кухонных» разборак ці рэфлексій «пра сваё», выяўляючы мелкаводдзе душы. І гэта праблема не IFMC, а адна з характэрных тэндэнцый развіцця постсавецкага сучаснага танца ўвогуле. Танцаваць навучыліся ўсе, а вось думак спарадзілі небагата.

І, бадай, галоўны парадокс: далёка не ўсе конкурсныя работы можна было аднесці да сучаснага танца. Маю на ўвазе не толькі лексіку, а перш за ўсё спосаб мыслення і агульную стылістыку. Вядома, можна лічыць, што ў нашых харэографаў, якія адкрылі для сябе сучасны танец амаль на стагоддзе пазней за калег з Захаду, «свой шлях», але ж ёсць агульнапрынятыя крытэрыі. У наш час так не рухаюцца, не апранаюцца, пад гэткую музыку не танцуюць. Некаторыя творы нядрэнна б выглядалі гадоў трыццаць-сорак і нават болей таму. Так, да часоў харэадрамы адсылала ганараваная Другой прэміяй «Балада пра сябра» Сяргея Кона (Кіеў), пабудаваная на ілюстратыўнай вобразнасці і драматызаванай жэстыкуляцыі. Пад хіт Пелагеі танчылі выканаўцы ў мініяцюры «Матрошка» Дыяны Юрчанка (Віцебск), і гэта пераводзіла аўтарскае выказванне ў эстрадна-папсовы фармат. Згаданы нумар, дарэчы, не выключэнне: многія кампазіцыі конкурсу ідэальна ўпісаліся б у шоу «Танцы з зоркамі». Міжволі прыходзіў на памяць фестываль эстраднага танца «Белы сабака» — тое, з чаго пачаў і што, здавалася б, даўно перарос IFMC.

Што да беларускіх харэографаў, то ў параўнанні з папярэднімі форумамі яны аказаліся «ў мінусе»: у фінал з трынаццаці нумароў трапілі толькі два. Такі вынік не здзіўляе. Новых імёнаў у айчынным contemporary за апошні час не з'явілася, а са старэйшага пакалення даязджаюць да Віцебска не ўсе. Нягледзячы на шматгадовую дзейнасць IFMC, мастацкая прастора для развіцця сучаснага танца ў нас яшчэ не сфарміравалася. Як і на пачатку 1990-х, contemporary dance ў Беларусі прадстаўлены творчасцю энтузіястаў-адзіночак. Прычына такой сітуацыі бачыцца не толькі ў адсутнасці належнага фінансавання, прафесійнай адукацыі ў сферы сучаснага танца, але і ў раз'яднанасці саміх харэографаў, не здатных адстойваць агульныя інтарэсы. На папярэднім фэсце горача абмяркоўвалася ідэя стварэння Асацыяцыі беларускіх калектываў сучаснага танца, якая б магла надаць айчыннаму contemporary dance грамадскі статус. І што? Ды нічога! Пагаварылі і ўсё. Да прыкладу, у Маскве з 1998 года дзейнічае Агенцтва тэатраў танца «Цэх», дзякуючы якому танцуе ўся Расія.

Разам з тым віцебскі фестываль — з'ява, безумоўна, унікальная. І не толькі ў Беларусі і СНД, а і на ўсёй танцавальнай карце свету. Згаданыя ж праблемы сведчаць найперш пра тое, што форум не стаіць на месцы, а жыве, развіваецца. Юбілейны статус дае ў гэтым сэнсе цудоўную нагоду азірнуцца і задумацца, у які бок варта крочыць надалей. ■

ФОТА ДЗМІТРЫЯ АБЛЯЦОВА.

# Мы пойдзем разам у музей?..

Гастролі Санкт-Пецярбургскага акадэмічнага тэатра балета імя Леаніда Якабсона

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Піцерскія артысты прывезлі ў Мінск дзве праграмы — «Лебядзінае возера» (кананічная харэаграфія Марыуса Пеціпа і Льва Іванова ў рэдакцыі Канстанціна Сяргеева) і два аднаактовыя балеты, «Радэн» (цыкл мініяцюр) і «Клоп».

Апошнім часам колькасць харэаграфічных гастралёраў у Мінску значна павялічылася. Таму ёсць магчымасць параўноўваць не толькі памеры пляцовак, фінансавыя вынікі, але і мастацкую каштоўнасць дзеі. Здавалася б, калі тэатр «дзяржаўны» і «акадэмічны», у дадатак з паўночнай сталіцы Расіі, вядомай моцнымі балетнымі традыцыямі, дык і крытыкаваць яго неяк нязручна.

Якія ж «плюсы»? Найперш павага да спадчыны і здольнасць прэзентаваць яе належным чынам. Што маю на ўвазе? Калектыў пад назвай «Харэаграфічныя мініяцюры» быў заснаваны ў 1969 годзе і стаў першым у Расіі тэатрам, які існаваў асобна ад опернай трупы. З моманту стварэння і да сваёй смерці ў 1975-м трупу ўзначальваў Леанід Якабсон, адзін з найбольш яркіх харэографаў савецкага часу, наватар і шукальнік новых форм і новага зместу. У рэпертуары яго калектыву пераважалі менавіта малыя жанры.

Захаваць у належным стане і прыдатным выглядзе спектаклі, пастаўленыя некалькі дзесяцігоддзяў таму, — дарагога каштуе. У дадатак усе артысты трупы добра падрыхтаваныя, пластычныя, выразныя. На афішы побач з назвай «Клоп» стаіць шмат выдатных прозвішчаў. Балет паводле п’есы Уладзіміра Маякоўскага. Музыка Дзмітрыя Шастаковіча (напісаная ў 1929-м да знакамітага спектакля Усевалада Меерхольда), сцэнаграфія і касцюмы Барыса Месэрэра. Спектакль «Клоп» калектыў пазіцыянаваў як эксперымент: «гэта балет-плакат, балет-памфлет, дзе прыём гратэску з’яўляецца вядучым», — сцвярджалася ў праграмцы.

Адразу хочацца выгукнуць «ура-а!» Але чамусьці не атрымліваецца. Што ў «мінусе»? Мы прызвычаіліся ўспрымаць танец пад жывую музыку, гастралёры ж танцавалі пад запіс, зроблены не лепшым чынам. Досыць рэзкае, механічнае гучанне псавала слыхавое ўражанне.

Далей пра складнікі візуальныя. Цыкл мініяцюр «Радэн» я ўпершыню ўбачыла ў Мінску — страшна сказаць! — 35 гадоў таму. Тады ён рабіў фантастычнае ўражанне — як новае слова ў балеце, што супрацьстаяла кандоваму савецкаму пурытанству і бязмежнаму пафасу. А тут — эратычныя, пачуццёвыя мініяцюры… Сапраўды стваралася ўражанне, нібыта ажываюць славутыя скульптуры Радэна. Тая ж праграма, пабачаная ў Мінску 25 гадоў таму, успрымалася спакайней. А цяпер, прабачце, і наогул пазяхаеш. Хоць не буду крыўдзіць танцораў, усё станцавана як трэба, артысты прыгожыя і выразныя, тэхнічныя і пластычныя.


«Клоп». Сцэна са спектакля.

У балеце «Клоп» паводзіны самога Маякоўскага (Сяргей Давыдаў) успрымаюцца як учынкі… нейкага механічнага чалавека. Яны нараджаюць смех, бо паэт нагадвае або ўдзельніка парада фізкультурнікаў, або салдата, які змяняецца на вахце ля маўзалея Леніна. Прысыпкін (Ілья Осіпаў), герой паэта, хоць часам і выклікае агіду, але непараўнальна больш жывы і непасрэдны. Эфектная, але і крыху вульгарная Эльзевіра Рэнесанс (Вольга Міхайлава). Экстатычна-парадыйнымі паўстаюць яе дуэт з Прысыпкіным і масавая вакханалія на агромністым ложку.

Можна колькі заўгодна шукаць дадатныя якасці. Але… перад намі праявы эстэтыкі, якая, на жаль, даўно адышла. Пасля прэм’еры «Клапа», якая адбылася ў Кіраўскім тэатры ў 1962-м, мінула ажно 50 (!) гадоў. Дарэчы, партыю Паэта там танцаваў славуты Аскольд Макараў, а Зою Бярозкіну — не менш знакамітая Наталля Макарава, якая ў той час яшчэ не зрабілася балетнай эмігранткай. Падумаем, колькі змен адбылося ў балетным тэатры за палову стагоддзя!

Уражанні ад новых спектакляў кожны раз пацвярджаюць даўно вядомую ісціну: тэатр — справа вельмі жорсткая, часам бязлітасная. Нельга двойчы ўвайсці ў адну і тую ваду. Нельга да бясконцасці «тыражаваць» ранейшыя мастацкія заваёвы, якімі б значнымі яны ні ўспрымаліся падчас свайго нараджэння.

Пры канцы дзеі зала нашых надзіва добразычлівых і выхаваных гледачоў радасна ўзнялася і ўзрушана апладзіравала. Як дасціпна заўважыла крытык Таццяна Арлова, за кампанію ўзнімешся, нават калі зусім і не хочацца. Хоць бы таму, што за спінамі нічога не відно. Для тых, хто прыходзіць на спектаклі адзін ці два разы на год, каб адпачыць або ўбачыць знутры будынак Тэатра оперы і балета пасля рэканструкцыі (не ўсе ж яшчэ трапілі!), хто толькі адкрывае для сябе свет балета і згаданых спектакляў не глядзеў, — магчыма, такія гастролі стануць падзеяй. Калі ж ёсць з чым параўноўваць, разумееш, што мастацкіх адкрыццяў тут, на жаль, замала.

Чамусьці замежныя калектывы ахвотна едуць з падобнымі праграмамі да нас, нібыта мы — глыбокая правінцыя, ні пра што не маем уяўлення і кожны раз павінны дэманстраваць бязмежную радасць неафітаў. Хоць бы пацікавіліся, якія спектаклі ідуць у Мінску, якія тут існавалі ці існуюць традыцыі! Тады, магчыма, больш патрабавальна ставіліся б да таго, што паказваць. Пагаджуся: балетны тэатр, які нагадвае музей, — рэч карысная. Ён можа выклікаць цікавасць, але вельмі рэдка — захапленне… ■

МУЗЫКА



ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.
Міхаіл Фінберг.

**XXIV МУЗЫЧНЫ ПРАЕКТ «МІНСКІ ДЖАЗ»** Нацыянальнага акадэмічнага канцэртнага аркестра Беларусі, зладжаны пад эгідай Міністэрства культуры і пры падтрымцы Мінгарвыканкама, сабраў звычайныя аншлагі. Скептыкі «спішуць» іх на залу Клуба імя Дзяржынскага, што па сваіх памерах, вядома, прайграе «Мінск-Арэне», Палацу спорту і нават Палацу Рэспублікі. Аптымісты, наадварот, у чарговы раз пажартуюць над сімвалічнасцю традыцыйнага месца правядзення форуму і дададуць, што аркестр пад кіраўніцтвам народнага артыста Беларусі прафесара Міхаіла Фінберга іграе толькі «жыўцом» і ў акустычна прыдатных залах. Ну, а ў тым, што джаз — мастацтва дэмакратычнае (праўда, я б удакладніла — элітна-дэмакратычнае), асабліва пераканаў апошні фестывальны канцэрт.

Не, першыя два таксама былі выбітнымі! Адкрыўся джазавы цыкл прыездам расійскай зоркі — мультыінструменталіста Давіда Галашчокіна і яго гурта «Чацвёра». Наступным вечарам фінбергаўскі Біг-бэнд «запальваў» праграмай «Сучасны сусветны джаз». Але кульмінацыяй джазавай дзеі стаўся фінал, прысвечаны 50-годдзю стылю боса-нова: «Evergreen: боса-нова, рок-н-рол, самба, блюз». Канцэрт пераканаўча даказаў, што нашчадкі «жалезнага Фелікса», канчаткова развітаўшыся з «жалезнымі завесамі» (не толькі ў палітыцы, але і ва ўласнай свядомасці), ведаюць розныя прыёмы з назвай «самба». Дый боса-нову трактуюць не толькі як «новы бос» ці «зноў басаножь». Праграма літаральна ззяла энергетыкай, прычым рознакаляровай (акрамя, бясспрэчна, чорнай). Тут было ўсё: звышпапулярныя мелодыі і найсучасныя кампазіцыі, «завадныя» сола нашых інструменталістаў (часта з прыстаўкай «мульты») і вакалістаў, уручэнне прэміі «Джазмен года» (сёлета яе ўладальнікамі сталі двое саксафаністаў аркестра: Раман Арцем'еў і Сяргей Чэбан). А над усім — сола маэстра: Міхаіл Фінберг зноў не толькі кіраваў праектам і ўласна Біг-бэндам, але і вёў усе імпрэзы. Хвацка, неабыякава, публіцыстычна, з асветніцкім акцэнтам — у дачыненні не толькі джаза, але і нацыянальнай культуры. І не адно музычнай...

**Надзея Бунцэвіч.**

ХАРЭАГРАФІЯ

**«ПЕРАМОГА ТАНЦА». СОЛЬНЫ КАНЦЭРТ ФАРУХА РУЗІМАТАВА.** Міма такой назвы ніколі не пройдзе чалавек, захоплены балетам. Бо Рузіматаў — сусветная зорка, адзін з найбольш адметных артыстаў нашага часу. Больш за чвэрць стагоддзя выконваў вядучыя партыі на сцэне Марыінскага тэатра.

Цяпер яму амаль 50. Твар усходняга чалавека. У танцы ўзросту амаль не адчуваеш. Рузіматаў па-ранейшаму пластычны, гнуткі, выразны. У мініяцюры «Бахці» (харэаграфія Марыса Бежара) здаецца, што постаці танцоўшчыкаў сышлі са старажытнай гравюры. Вытанчаная пластыка, медытатыўны настрой. Рытуальныя танцы і элементы абрадаў, магічныя заклінанні... Рузіматаў аднойчы ўжо выконваў «Адажыета» (на музыку Малера) у Мінску. Але і цяпер яно атрымалася шматпланавым. Дыялог творцы і яго мінулага, танцоўшчыка і вобразаў, што жывуць у яго пластычнай памяці. Артыст адзін на сцэне, але ствараецца ўражанне, што ён размаўляе са светам і Космасам.


Фарух Рузіматаў.
ФОТА АЛЯКСАНДРА ЗАХАРА.

Нумары Бежара падаліся самым каштоўным складнікам праекта. А вось астатняе... Ведаю, што рэклама — рухавік прагрэсу. Як кажа прымаўка, «не падманеш — не прадасі»! Але каб так?! Нас запрашалі на «сольнік» Фаруха Рузіматава, а трапілі мы на вечарыну харэографа Мікалая Андросава. Прыём зразумелы. Андросаў някепскі, але шараговы балетмайстар. Таму на яго праект такую рэкламу, як на Рузіматава, не дасі. Дый квіткі з астранамічным коштам не разыдуцца.

У выніку ўзнікла адчуванне, што цябе... ветліва, з прыемнай усмешачкай падманулі. У «ліхія» 1990-я такія з'явы называліся вульгарна, але дакладна — «развесці лахоў на бабкі». Узнікае пытанне: ці нельга наступным разам пабачыць танец Рузіматава, але без харэаграфіі Андросава?..

**Таццяна Міхайлава.**

## ІНТЭРМЕЦЦА



ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ

Пятнаццаць гадоў таму я выкладала ў Акадэміі музыкі, у будучых музыказнаўцаў. Дакладней, вяла ў іх рэдактарскую практыку. Яны знаёміліся з асновамі журналістыкі, а часопіс атрымліваў артыкулы маладых аўтараў. Усім карысць. На пачатку верасня, запрасіўшы ў чарговы раз і пачуўшы згоду, Іна Дзмітрыеўна Назіна, загадчык кафедры беларускай музыкі, з палёгкай уздыхнула: «Ну, дзякуй Богу... А то ўражанне, што ўсе толькі і думаюць, як бы гэта хутчэй з'ехаць...»

Прыйшоў новы век. Але сказаць, што ўсе пачалі думаць іначай, было б няпраўдай. Едуць, каб атрымаць вышэйшую адукацыю або пасля перамогі на конкурсах. Колькі нашых музыкантаў іграюць у аркестрах Усходняй і Заходняй Еўропы, у Расіі і іншых дзяржавах — падлічыць немагчыма. Асабліва відавочна гэта падчас міжнародных форумаў і гастроляў, калі афішы ці не спрэс складаюцца з імёнаў зорак, якія родам адсюль.

Калі музыкант дасягнуў там поспеху і прызнання, дык сюды ён вяртаецца як герой, якому павага, увага і захапленне. Адначасна, прабачце, і тарыф за выступленне іншы. Хіба гэта не прыклад і намёк астатнім? Вядома, рыба выбірае, дзе глыбей, а чалавек — дзе лепей. За іх радуешся. Але і пытанне ўзнікае: значыць, *там* ім лепей, чым *тут*?

Чаму едуць? Аргументы кшталту іншага ўзроўню жыцця не кранаем, яны вядомыя. Думаю, уплывае наяўнасць большай колькасці пляцовак, аркестраў, ансамбляў, фестываляў, што адлюстроўвае непараўнальную інтэнсіўнасць мастацкага жыцця. Уплывае і стаўленне да іх — *тут* і *там*. Красамоўны прыклад. Ці выпадкова амаль усе мае знаёмыя кампазітары і выканаўцы слухаюць дома канал «Мецца»? Не. Ці існуюць на шматлікіх каналах айчыннага тэлебачання перадачы, прысвечаныя не «папсе»? Пытанне рытарычнае.

Музыканты бачаць і адчуваюць: прастора акадэмічных жанраў і ў рэальнасці, і ў свядомасці суайчыннікаў паступова змяншаецца, як шчыгрынавая скура. Дык мо таму едуць, едуць і едуць?.. Але мяне не перастае турбаваць пытанне — няўжо так будзе заўсёды? ■

# Боскі дарунак або яешня?



**«Недаростак»** Дзяніса Фанвізіна
Рэжысёр Максім Сохар
Сцэнаграфія Пятра Анашчанкі
Мастак па касцюмах Natasha Tsuran
Кампазітар Аляксандр Касінскі
Балетмайстар Маргарыта Папруга
Магілёўскі абласны тэатр драмы і камедыі імя Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча
Бабруйск

ГЕНАДЗЬ БЛАГУЦІН

Спектакль Максіма Сохара заяўлены ў праграмцы як «свабоднае прачытанне класікі ў адной дзеі». Але ён успрымаецца так нязвыкла, што для разумення рэжысёрскай логікі варта звярнуцца да тэарэтычных канцэпцый постмадэрнізму. Нагадаем: эстэтычная спецыфіка постмадэрнізму ў тэатры найперш звязана з некласічнай трактоўкай класічных традыцый, перадусім — іх вольным спалучэннем з новай мастацкай пачуццёвасцю і сучаснымі прыёмамі. Такім чынам, «Недаростак» у Бабруйску — гэта, найперш, ломка класічных традыцый, а вось аб прыёмах некласічнай трактоўкі гаворка пойдзе далей.

Абраны рэжысёрам прынцып пабудовы кожнага вобраза і эпізоду — у радыкальнай змене першакрыніцы. Асноўная сюжэтная лінія спектакля акрэслена з дапамогай часткова выкарыстанай фабулы, можна сказаць, праз іранічнае цытаванне некаторых яе элементаў. Многія складнікі пастаноўкі маюць адкрыта забаўляльны характар і па стылістыцы больш адпавядаюць тэатральным «капуснікам», КВЗ або тэлеперадачам накшталт «Крывога люстра». Пераказ зместу не мае сэнсу, бо між асобнымі часткамі «Недаростка» няма выразнай сувязі. Прычыну гэтага можна ўбачыць у свядомым разбурэнні звыклага ўяўлення аб добра знаёмым творы. Тое ж самае датычыцца трактоўкі асноўных персанажаў.

У спектаклі пані Прастакова Алы Грахавай — уладальніца мадэльнага агенцтва. У трактоўцы гэтага персанажа актрыса быццам працягвае вобраз гаваркой, уладарнай Маскалёвай са спектакля «Дзядзечкаў сон». Дарэчы, знаёмства з Прастаковай суправаджаецца амаль дзесяціхвілінным паказам моды ад куцюр'е Трышкі (Сяргей Баброўнік), а потым ужо яго распякаюць за нязграбна скроены кафтан.

Невыразны паводле п'есы Прастакоў на сцэне заўважны толькі дзякуючы фактуры Аляксандра Парфяновіча. У звязцы рэжысёр-акцёр асноўны рэжысёрскі прыём — гэта марыянетачнае, фігуратыўнае выкарыстоўванне асобы з частковым або поўным сціраннем яе індывідуальнасці.

У спектаклі Прастаковы паказаны як правадыры супрацьлеглых кланаў. За спінай кожнага пастаянна трымаецца група маладых людзей. Яны — нібы цені, што перасоўваюцца за сваім лідарам. Хаджэнне па сцэне групамі — праява стадных пачуццяў? Зрэшты, абраны прыём дазваляе задзейнічаць у спектаклі ўсіх маладых акцёраў, хоць удзел іх — фармальны.

Шматлюднасць сцэн, карнавальнасць — у аснове канцэпцыі спектакля. Постмадэрнізм — культура візуальная, зарыентаваная на масавае ўспрыманне і забаўляльнасць. Таму сінтэз розных відаў мастацтва становіцца ў ім найбольш заўважнай часткаю. Неістотна, як развіваецца дзеянне, які вобраз дамінуе, урэшце, пойдзе Соф'я за Мітрафанушку ці не, галоўнае — каб было весела. Магчыма, таму адным з цэнтраў пастановачнага вырашэння становіцца ліфт. Яго прыбыццё пазначаецца кароткім званком і падскокам... таго, хто прыбыў. Калі ў ліфце з'яўляюцца Прастаковы, падскокі робяцца групавымі. Калі пачынаецца падрыхтоўка да вяселля Соф'і і Мітрафанушкі, узнікае надзвычайная мітусня — з ліфта ў ліфт з падскокамі, ад чаго цалкам губляецца ніць сюжэта. Страчваецца адчуванне каштоўнасці сцэнічнага часу, бо рэжысёр напаўняе яго сэнсава другаснымі элементамі.

Асацыятыўнасць сцэнічных вобразаў — характэрная частка постмадэрнісцкага паказу і самы просты спосаб наладзіць сувязь з гледачамі. Вобраз Соф'і (Анастасія Агейкіна) зроблены «а-ля Мансэрат Кабалье». Вялізная прыгожая жанчына самаадданa «іграе» на раялі, а потым з відавочнай лёгкасцю «адпраўляе» інструмент са сцэны за кулісы. Вобраз фемінізаваны (і гэта цалкам адпавядае адной з асаблівасцей еўрапейскага постмадэрнізму 1970-х). Соф'я — упэўненая ў сабе, прагматычная, часам цынічная. Прынамсі, вянчанне з Мітрафанушкай адбываецца пры канцы спектакля пасля наркатычнага адурманьвання нявесты.

У постмадэрнісцкім тэатры акцэнт робіцца на замене слова рытмам, жэстам, іерогліфам, целам. Менавіта гэта і сталася заўважнай асаблівасцю пры фарміраванні практычна ўсіх вобразаў у «Недаростку». Але ж нераскрытымі застаюцца асноўныя рысы фанвізінскіх персанажаў, навідавоку толькі асобныя штрыхі, з дапамогай якіх неабходна самастойна дабудоўваць вобраз. Адпаведна, закрытай застаецца і галоўная ідэя твора.

Мітрафанушка Аляксея Грышкевіча асацыюецца з персанажам КВЗ — «батанікам». Ва ўсякім разе, растыражаванае знаёмае аблічча лёгка пераносіцца на героя спектакля. Гэта істотна спрашчае пастановачную задачу. Мітрафанушка амаль пазбаўлены тэксту, хоць сакраментальнае «не хачу вучыцца, хачу ажаніцца» ў спектаклі засталося.

У вобразе Скацініна асноўныя фанвізінскія характарыстыкі захаваныя. Вадзім Бабініч — акцёр камедыйнага плана, ягоны эксцэнтрычны і гаваркі персанаж стаўся найбольш прыкметным у спектаклі.

Эклектычнасць, зарыентаванасць на зместавую дэканструкцыю твора мае на ўвазе магчымасць пераносу любога ягонага элемента ў іншы гістарычны, сацыяльны і эстэтычны кантэкст. Прыкладам таму ў спектаклі зрабілася сустрэча двух





Аляксей Грышкевіч (Мітрафанушка), Анастасія Агейкіна (Соф'я).

ФОТА З АРХІВА ТЭАТРА.

сяброў — Праўдзіна і Мілана — у лазні. Праўдзін (Яўген Ракіцкі) у спектаклі Максіма Сохара — дзяржчыноўнік, які нават у басейн скача з партфелем пад пахай. У гэтым выпадку рэжысёр выкарыстоўвае пазнавальны сатырычны тыпаж, а вось скокі ў басейн іншых персанажаў успрымаюцца хутчэй як забаўляльны элемент. Акцёры «ныраюць» за кулісы, чутны ўсплёск вады, на сцэну ляцяць пырскі. Апошнім «дае нырца» Скацінін, але вады ў басейне болей няма. Шлёпанне цела на дно і — гучны лямант. Мусіць гэта павінна рассмяшыць гледачоў.

Мілан (Павел Хаджаеў) у спектаклі абязлічаны. Нішто не выдае ягонага сацыяльнага статуса. Затое пры сустрэчы з сябрамі адбываюцца ўзаемныя ласкі: яны пяшчотна пагладжваюць адзін аднаго па ягадзіцах. Падобныя прыёмы выкарыстоўваліся ў еўрапейскім тэатры 70-х гадоў мінулага стагоддзя, калі ішоў працэс заўважнай эратызацыі мастацтва. Гледачам прапаноўваліся феміністкія трактоўкі жаночай сексуальнасці, транссексуалізм і гэтак далей... Дзеля падтрымкі гэтай лініі на бабруйскіх падмостках сцэна ў лазні дапаўняецца танцамі ў стылі вар'етэ, якія выконваюцца групай дзяўчат, загорнутых у прасціны.

Адмыслова паказаны ў спектаклі Стародум (Мікалай Герасіменя). Па ўсім відаць, што гэта крымінальны аўтарытэт, «пахан», які вярнуўся з месца зняволення. Ён не мае закладзенай у гэты персанаж Фанвізіным схільнасці да філасафічнасці, затое паспяхова ўвасабляе прынцып «хто мацнейшы, той і мае рацыю». Стародум спрабуе прыбраць да рук бізнес Прастаковай. У невялікіх эпізодах з ягоным удзелам герой становіцца тым самым сонцам, вакол якога круціцца ўсё. Перад Стародумам запабягае нават Праўдзін, што, відаць, сімвалізуе зрошчванне ўлады і крыміналу.

Паводле задумы Фанвізіна, у прозвішча або ў імя кожнага персанажа закладзена асноўная вобразная характарыстыка. Але ж змена сэнсавага кантэксту спектакля прыводзіць да таго, што Праўдзін трывае няпраўду, Стародум — бандыт, Прастакова не такая і простая, Скацінін выклікае ўсмешку, а Соф'я пагарджае мараллю... Відавочныя дысанансы становяцца эстэтычнай асаблівасцю.

Фармальна ў спектаклі прысутнічаюць усе персанажы п'есы: Ерамееўна (Жанна Зарэмба), Куцейкін (Павел Мікулік), Цыфіркін, які зрабіўся Цыфіркінай (Таццяна Жураўлёва), Уралькін (Леанід Кучко). Яны ствараюць хаатычны рух на сцэне, шум, імітацыю дзеяння. Актыўнасць «настаўнікаў» Мітрафанушкі своеасабліва выяўляецца ў заключным эпізодзе: падчас агульнай мітусні яны спрабуюць адчыніць сейф Прастаковай. Калі гэта ўдаецца зрабіць, перад гледачамі ўзнікае душавая кабіна з напаўаголенай прыгажуняй унутры. Сейф зачыняюць, ды неўзабаве адтуль з'яўляюцца анёлападобныя дзеткі. Гэта можна зразумець як знак таго, што ў сямейства Прастаковых — Скацініных ёсць будучыня. Агульнавядома, што дзеці, асабліва для візуальнага дзеяння, заўсёды выйгрышны элемент. Такім чынам гледачам у песімістычным спектаклі прапаноўваюць аптымістычны фінал.

Моцным бокам спектакля «Недарастак» сталася сцэнаграфічнае вырашэнне Пятра Анашчанкі. Гэта адна з ягоных першых работ у Тэатры імя Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, зробленая ў новай для калектыву прасторава-вобразнай стылістыцы. Афармленне сцэны лаканічнае, на заднім плане — высокая сцяна, абшытая панэлямі. У цэнтры на ўзвышэнні ўстаноўлены трон. Але ж асноўным мастацкім элементам зрабіліся паўлава-пасадскія хусткі, дзякуючы якім агульная сучасная карцінка добра суадносіцца з фанвізінскай эпохай. Рытмічна размеркаваныя на сцяне кветкава-арнаментальныя плямы хустак ствараюць адчуванне лёгкасці і зграбнасці ўсёй кампазіцыі сцэны.

Класіка традыцыйна лічыцца мастацтвам элітарным, тады як постмадэрнізм якраз мае на ўвазе дыфузію элітарнага і масавага. Аднак у «Недарастку» Максіма Сохара няма пошуку раўнавагі — існуе перакос у бок забаўляльнага відовішча, якое нагадвае тэлевізійныя навагоднія музычныя рымэйкі і адрозніваецца ад іх хіба што выяўленым песімізмам. Постмадэрнізм — культура натоўпу, таму і адбываецца спрашчэнне сюжэта, акцэнтуецца адкрытая пачуццёвасць, нават пажадлівасць, а спектакль набывае танна-папулісцкі, часам вульгарны характар. У Заходняй Еўропе і Амерыцы постмадэрнісцкі выклік традыцыям і пашане да ўсталяваных каштоўнасцей абапіраўся на сацыяльную аснову, меў сэнсавае напаўненне. З'яўленне постмадэрнізму на постсавецкай прасторы адбылося са значным спазненнем, і ягоныя праявы часта можна разглядаць як вонкавае капіраванне добра вядомых узораў пры свабодзе ад усялякіх эстэтычных норм. Адсутнасць ідэі, аднабаковасць, інфантылізм вырашэння часам апускаюць постмадэрнісцкія творы да ўзроўню маскульту.

У сваім інтэрв'ю вядомы маскоўскі літаратар Аляксандр Закурэнка дакладна і дасціпна сфармуляваў адну з заўсёдных праблем творчасці: «Мастак можа славіць Бога, а можа выціскаць прышч».

Дык што ж, уласна кажучы, адбылося ў Бабруйску са спектаклем «Недарастак» па п'есе Фанвізіна? ■

КІНО

**Давыд-Гарадоцкія каноны»**
**Дакументальны фільм**
**Аўтар сцэнарыя і рэжысёр**
**Аляксандра Шпартава**
**Аператар Ілья Бортнік**
**Прадзюсар Таццяна Шпартава**

Заінтрыгаваў запрашальны білет. Відавочна, што рэжысёр фільма, маладая дзяўчына, мае безліч талентаў. Вучылася ў Беларускім харэаграфічным каледжы і танцавала партыю Ізяслава ў балеце «Страсці». Скончыла наша музычнае вучылішча, клас джазавага фартэпіяна. Завяршыла адукацыю ў Акадэміі мастацтваў па спецыяльнасці «акцёр тэатра і кіно». Аўтар песенных аранжыровак, музыкі да неігравых стужак. Як рэжысёр зняла некалькі музычных кліпаў. Такой творчай біяграфіі можна толькі пазайздросціць! Дэбют Аляксандры Шпартавай у дакументальным кіно — стужка «Давыд-Гарадоцкія каноны», прэзентацыя якой адбылася ў Мінску ў Цэнтры навукі і культуры Расійскай Федэрацыі.

Агульным месцам абмеркаванняў стану нашага кіно з'яўляюцца размовы пра татальны крызіс. Пра недахоп усяго — ідэй і сцэнарыяў, якія невядома дзе браць; рэжысёраў, якія чамусьці з'язджаюць у іншыя краіны; пра недастатковасць фінансавання; нарэшце пра час, у якім ніяк не знойдзеш герояў. Але нечакана высвятляецца: усё — ёсць! І сцэнарыі, і рэжысёры, і героі, што выклікаюць цікавасць і захапленне нязмушанасцю і самабытнасцю.

Асновай фільма зрабіліся чатыры раздзелы з празаічнага твора Георгія Марчука «Давыд-Гарадоцкія каноны». Дзеянне стужкі разгортваецца ў Давыд-Гарадку, невялікім палескім мястэчку, якое мае 1000-гадовую гісторыю. Карціна зроблена за паўгода, па прыватнай ініцыятыве. Здымачная група працавала фактычна на энтузіязме. Бо падабаліся тэма, героі, іх жыццёвае асяроддзе. Жылі ў Давыд-Гарадку ў сваякоў пісьменніка.

У стужцы шмат кадраў, ад якіх цяжка адарвацца (аператар і інжынер мантажу Ілья Бортнік). Немаладая жанчына ў сваім гародзе ўважліва аглядае кожную градку і кветку. Мы бачым працэс збору кветкавага насення — потым яго будуць прадаваць па ўсёй Беларусі. Дзеці на беразе Гарыні, асветленыя вечаровым сонцам, выглядаюць як героі на партрэтах мастакоў італьянскага Адраджэння. Жанчына з вудай ля берага («налавіла рыбы, пакуль дома варылася бульба»). Невялікая гарадоцкая царква, пафарбаваная ў блакітны колер (колер неба?). Набажэнствы, знятае з нязвыклых кропак («Канон Богу»). Паводка на Гарыні і жыхары мястэчка, якія да сваёй хаты падплываюць на лодцы («Канон Гарыні»). Прыватнае — і разам з тым агульнае. Бытавое — і разам з тым філасофскае.

Усе гэтыя «незацяганыя» сюжэты адлюстроўваюць нечаканыя сітуацыі і самабытных герояў. Відаць, што фільм зняты з любоўю і відавочнай сімпатыяй да гарадчукоў. Настрой ціхай, душэўнай радасці выклікае ўсмешлівая інтанацыя закадравага тэксту (яго чытае Уладзімір Грыцэўскі). Інтанацыя добрая, чулая. Але адначасна пэўная іранічнасць засцерагае ад саладжавасці і пафаснасці. Усе героі паводзяць сябе натуральна і нязмушана. Візуальна найбольш уражвае «Канон агароду». Прыгажосцю кветак, разнастайнасцю фарбаў і іх адценняў, сярод якіх жывуць гарадчукі. Найбольшым драматызмам кранае «Канон Маці».

На ўспрыманне фільма ўплывае і баланс паміж аўдыя- і візуальным складнікамі, паміж тым, што мы чуем і што бачым. У гэтым заслуга і рэжысёра (як аўтара ідэй мастацкага і музычна-гукавога афармлення), і гукааператара Віктара Кісценя (ён прафесійны кампазітар, вядучы многіх перадач пра музыку на канале «Культура» Беларускага радыё).

Фільм пакідае пачуццё гармоніі паміж чалавекам і навакольным светам. Нараджае адчуванне радасці, аптымізм, веру ў жыццё і людзей. А таксама дапамагае адчуць і ўсвядоміць ціхую, трывалую любоў да сваёй радзімы. Але не ў лабавых, плакатных праявах.

У мінулым годзе стужка ўжо трапіла на першы міжнародны кінафестываль «Магніфікат». Мяркую, букет узнагарод яна абавязкова збярэ. Прэзентацыя карціны адбылася і ў самім Давыд-Гарадку. Жыхары мястэчка прынялі карціну — таксама красамоўнае сведчанне. Поспех абавязкова прыходзіць у тым выпадку, калі здымачная група найперш мае творчыя, а не фінансавыя мэты. І збіраецца, каб далікатна зафіксаваць з'явы жыцця, якія праз 20 ці 50 гадоў могуць знікнуць. Спадзяюся, што творчая групоўка не знікне, не «рассыплецца», а наступныя стужкі акажуцца не горшымі і не слабейшымі за дэбютную.

**Таццяна Міхайлава.**

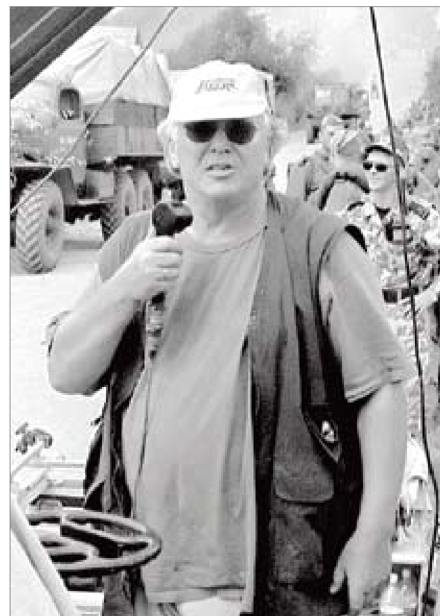




«Давыд-Гарадоцкія каноны». Кадры з фільма.

**«БУДЗЕ ДОЎГІМ РАЗВІТАННЕ. МІХАІЛ ПТАШУК»** — амаль гадзінны фільм, які рэжысёр Сяргей Кацьер зрабіў на «Беларускім відэацэнтры» акурат да 70-годдзя аднаго з самых выбітных беларускіх кінарэжысёраў.

У кожнага свой Пташук. А Сяргей Кацьер паспрабаваў сабраць усё разам. Ёсць людзі, з якімі развітацца вельмі не проста. Яны сыходзяць, але доўжыцца і доўжыцца расстанне з імі. Бясконцае і балючае.



Міхаіл Пташук на здымках фільма «У жніўні 44-га». 2000.

Кацьер не імкнуўся зняць штосьці сенсацыйнае, зрабіць стужку-адкрыццё, перапоўненую малавядомымі фактамі пра Пташука. Гэта фільм-успамін, фільм-фотаальбом, фільм-відэазапіс, які дазваляе тым, хто не ведаў майстра асабіста, зразумець, што гэта быў за чалавек. Вялікі ва ўсіх сэнсах, гаманлівы, таленавіты, прынцыповы, сямейны. Каштоўнасць карціны ў тым, што тут сабрана шмат разнастайных фотаздымкаў і відэазапісаў і мы маем магчымасць пабачыць жывога, сапраўднага Пташука, пачуць яго голас і думкі.

Вось Міша Пташук зусім малы хлопчык, вось ужо студэнт, а гэта — 1974 год, калі рэжысёр пачаў працаваць на кінастудыі «Беларусьфільм». Гучаць успаміны пра Майстра. Галоўная жанчына яго жыцця Лілія Міхайлаўна і дачка Анжаліка расказваюць пра мужа і бацьку. Акцёр Яўген Міронаў распавядае пра здымкі карціны «У жніўні 44-га» і пра тое, што Міхаіл Мікалаевіч быў «вялікім дзіцём». Аператар Таццяна Логінава згадвае пра нечаканасці, што ўзнікалі на пляцоўцы фільма «Знак бяды», і пра запальчывасць мэтра. У кожнага з іх свой Міхаіл Пташук. Гэта, напэўна, галоўны пасыл фільма, які даволі падрабязна і паслядоўна ўзнаўляе біяграфію рэжысёра і мае экспрэсіўныя кранальныя эпізоды, што запамінаюцца надоўга.

**Вольга Чайкоўская.**

**МУЛЬТФІЛЬМ «І.С.БАХ» РЭЖЫСЁРА АЛЕНЫ ПЯТКЕВІЧ** атрымаў «Залатога арла», вышэйшую прэмію Нацыянальнай акадэміі кінематаграфічных мастацтваў і навук Расіі ў намінацыі «Лепшы анімацыйны фільм» 2012 года. Беларуская анімацыя зведала чарговы поспех, напэўна, самы гучны за апошнія гады.

Біяграфія славутага кампазітара цудоўным чынам перакладзена на метафарычную маляўніча-гукавую мову. Вытанчаная пластыка, далікатны малюнак і шматслаёвая анімацыйная прастора адпавядаюць складанаму свету класічнай музыкі. Прычым уся анімацыя намалявана ўручную.

Вось вялікае дрэва моцнымі каранямі трымаецца за зямлю, а яго галіны цягнуцца да неба. На кроне бачныя партрэты шматлікіх прадстаўнікоў славутага роду Бахаў. У магутнага дрэва потым з'яўляюцца дзясяткі новых галін — Моцарт, Бетховен, Брамс, Грыг. І хоць у перакладзе з нямецкай «Бах» азначае «ручай», вобраз сусветнага дрэва ў дачыненні да нямецкага генія пераконвае. У дрэвы пературараюцца і трубы велічнага аргана — любімага інструмента Баха, яны таксама скіраваныя да неба. Другі лейтматыў фільма — сімвал рыбы, які заўсёды суправаджаў Баха. Менавіта выява рыбы з'явілася таемным знакам першых хрысціян. На долю кампазітара выпала шмат выпрабаванняў, але вера заўсёды асвятляла яго жыццё.



«І.С.Бах». Кадр з мультфільма.

Для рэжысёра Алены Пяткевіч гэта другая праца ў праекце «Казкі старога піяніна», які прысвечаны вядомым кампазітарам і ствараецца сумесна з расійскай студыяй «М. І. Р.» (ініцыялы генеральнага прадзюсара Ірыны Рафаілаўны Марголінай). Першай была стужка пра Роберта Шумана, якая таксама намінавалася на «Залатога арла». Падобнае прызнанне для Алены Пяткевіч не выпадковасць, а заканамернасць. Яшчэ ў 1986-м яна моцна заявіла пра сябе стужкай «Лафертаўская макаўніца» — дыпломнай работай на Вышэйшых рэжысёрскіх курсах, дзе вучылася ў славутых Фёдара Хітрука і Юрыя Нарштэйна. Потым прыйшлі ўзнагароды аўтарытэтных сусветных фестываляў, у тым ліку «анімацыйных Канаў» — Анэсі (Францыя). Канкурэнты ў «Баха» былі сур'ёзныя: папулярны «Заснежаны вершнік» Аляксея Туркуса і «Па-за гульнёй» знакамітага мультыплікатара Івана Максімава. Аўтарскі кінематограф заўсёды быў і застаецца стратнай справай, даходу не прыносіць. Але ж ён стварае гонар нацыянальнага кіно.
**Антаніна Карпілава.**

## ЧАМУ?

**Гэтым разам рэдакцыя звярнулася да вядомага беларускага кінарэжысёра Івана Паўлава. Сярод яго папярэдніх стужак — «На спіне ў чорнага ката», «Навагоднія прыгоды ў ліпені» (сумесна з Аленай Туравай) (абедзве 2008), «Усё, што нам трэба...» (2011).**

**Іван Міхайлавіч, чаму вы пачалі працаваць над фільмам «Ма-мач-кі!» (сцэнарый Юліі Ляшко і Людмілы Перагудавай)? Цяжарныя жанчыны, гінекалогія, радзільны дом, слёзы, меладраматызм... Як кажуць, вынік можа атрымацца на мяжы фолу. Ці рэальна мець у рэшце рэшт якаснае кіно?**



— Пра жанчыну можна распавядаць бясконца. Таму тэма мне як рэжысёру цікавая. Дзеянне фільма разгортваецца ў аддзяленні паталогіі аднаго з радзільных дамоў. Гераіні карціны — будучыя мамы. Летась знялі тры серыі ў якасці «пілотных». Усяго павінна атрымацца 12 серый, у цэнтры кожнай — асобная гісторыя пэўнай пацыенткі, яе роздум і ўспаміны. Прычым большасць гісторый маюць рэальную аснову, а жыццё, як вядома, — лепшы драматург. На расійскіх каналах ішоў серыял «Жаночы доктар», але па тэме мы з ім не супадаем і не перасякаемся. Так, меркаваная аўдыторыя будучай стужкі — жанчыны, хатнія гаспадыні, але яны таксама маюць права на якасны тэлепрадукт, ім цікава глядзець фільм пра сябе і пра іншых прадстаўніц лепшай паловы чалавецтва.

Здымаем беларускіх і расійскіх акцёраў. Па жанры карціна пазначана як камедыйная меладрама. Паколькі праца над наступнымі серыямі актыўна ідзе, а здымачны перыяд скончыцца толькі ў чэрвені, мне пакуль цяжка меркаваць пра канчатковы вынік. У дадзеным выпадку як рэжысёр я імкнуся працаваць не па законах тэлесерыяла, а па прынцыпах тэлевізійнага кіно.

## СТОП-КАДР



ЛЮДМІЛЫ САЯНКОВАЙ

У сучаснай беларускай кінапрасторы падзей няшмат, але здараюцца рэчы, якія немагчыма абмінуць увагай. Напрыклад, я не разумею, чаму па-за штатным раскладам «Беларусьфільма» засталася адна з самых таленавітых і яркіх рэжысёраў-аніматараў Ірына Кадзюкова. Яе стужкі прыносілі ўзнагароды прэстыжных міжнародных кінафестываляў. Не забуду, як калісьці Валерый Рубінчык, пагляздзеўшы яе карціну «Лэдзі Гадзіва», узрушана заўважыў: «Вось ён, сапраўдны шэдэўр!» Ірыну і цяпер запрашаюць на лепшыя студыі, знакамітыя фестывалі ва ўсім свеце. Па яе фільмах мастацтвазнаўцы пішуць навуковыя працы, яе імя і творчасць запатрабаваны ў іншых краінах. Чамусьці толькі на нашай кінастудыі ёй не знайшлося месца. Такія адміністрацыйныя нормы цяжка зразумець. Але яшчэ горш — нялюдскае стаўленне да чалавека, які працаваў на «Беларусьфільме» больш за сорак гадоў: на другі дзень пасля звальнення Ірыне Кадзюковай загадалі вярнуць студыйны пропуск.

Не разумею, чаму так часта мы гаворым пра неабходнасць з'яўлення нацыянальнага кіно, пра адраджэнне нацыянальнай самасвядомасці і адлюстраванне нацыянальнай гісторыі, нічога для гэтага не робячы. Усе ўсведамляюць, што гэта будзе па-сапраўднаму запатрабаванае гледачамі кіно. Многім помняцца запоўненыя залы і апладысменты на даўняй «Анастасіі Слуцкай» і нядаўніх «Ваўках», масавы глядацкі крэдыт даверу да «Масакры» і асада кінатэатраў падчас паказу «У тумане».

Гэта былі асобныя ўдачы, часцей жа чуюцца размовы пра сцэнарны крызіс. Нарэшце з'явіўся сцэнарый Алены Калюновай «Забраны край», дзе ёсць усё: айчынны грунт, пачуццё гістарычнай праўды, адлюстраванне ідэі нацыянальнай памяці. У «Забраным краі» распавядаецца пра літаратурнае асяроддзе 1920-х гадоў, пра вытокі фарміравання беларускай творчай інтэлігенцыі. У дадатак ён таленавіта напісаны. Хіба патрэбны тут яшчэ нейкія акалічнасці, каб менавіта за гэты сцэнарый «узялася» *нацыянальная* кінастудыя?! І што ўсё-такі трэба зрабіць, каб дэкларацыі пра намеры ўвасобіліся ў рэальнасць?.. ■

# Галіна Адамовіч

## ПРА ДАКУМЕНТАЛІСТЫКУ І САМАКАТАВАННЕ

**Мне даводзілася чуць ад рэжысёра ігравога кіно, што дакументалістыка — справа лёгкая. Маўляў, там усё жывое.Назірай ды фіксуй…**

— Думаю, зрабіць адметную кінакарціну вельмі цяжка. Наогул. Ігравая яна ці дакументальная — справа другасная.

**У дакументалістыцы — свая, таксама высокая ступень складанасці. Рэжысёр увесь час павінен шукаць баланс паміж этыкай і эстэтыкай. У ігравым кіно этычны аспект можна папросту адкінуць. Там прафесійныя акцёры выконваюць свае ролі. Але ж вы працуеце з рэальнымі людзьмі.**

— Так. Паглыбляешся ў чалавечае жыццё, «саскрабаеш» паверхневы слой. А пасля думаеш: можа, лепей бы таго не рабіць? Потым паўстае чарговая праблема — ці трэба паказваць гэта? Сапраўды, вельмі складана.

**НАТАЛЛЯ АГАФОНАВА**

Дакументальнаму кіно, гэтак жа як ігравому і анімацыйнаму, уласцівы мастацкі рэсурс. Толькі рэалізуецца ён праз вобразную інтэрпрэтацыю рэальнага факта ці падзеі. Іншая фундаментальная адметнасць — стварэнне экраннага партрэта чалавека, выхапленага з плыні паўсядзённасці. Пра кіно, лінію жыцця і «табу» прафесіі размаўляю з вядомым беларускім рэжысёрам Галінай Адамовіч — нястрымнай, упартай, адкрытай і добразычлівай. Сёлета на пачатку студзеня яна стала лаўрэатам Спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь дзеячам культуры і мастацтва.

**Людзі звычайна чакаюць, так бы мовіць, свайго параднага партрэта на экране. І гэта натуральна з псіхалагічнага пункту гледжання. Але фільм ствараецца, каб прабіцца ў глыбіню душы…**

— Канешне. Гэта працэс доўгага назірання.

**Дакументалісты нярэдка выкарыстоўваюць правакацыйныя хады, напрыклад, схаваную камеру (то-бок чалавек нават не падазрае, што яго здымаюць). Або карэктуюць паводзіны сваіх герояў.**

— Ніколі не выкарыстоўвала схаваную камеру. Таму што сама не хацела б, каб мяне так здымалі… Я ўгаворваю, «лаўлю» настрой, намагаюся стварыць камфортную для чалавека атмасферу.

**Праца псіхолага…**

— Ты ж дакранаешся да чужога лёсу. І, вядома, не можаш пагарджаць маральным бокам гэтай вельмі далікатнай сітуацыі. Людзі розныя. Бывае, сустракаю чалавека глыбокага, цікавага, але не адчуваю сябе гатовай рабіць пра яго фільм. І яшчэ… Штосьці павінна дапамагчы зверху, з нябёсаў, так бы мовіць. Можна ўсё максімальна прадумаць, нават дакладны сцэнар напісаць. Але потым здараецца нешта, што немагчыма загадзя ўявіць. І гэта больш істотна для сапраўднага кіно. Менавіта таму я люблю дакументалістыку.

**Так, рэчаіснасць больш вынаходлівая, чым нашы самыя мудрагелістыя фантазіі. У вашым фільме «Завядзёнка» (2006) ёсць некалькі цудоўных метафарычных эпізодаў. Стомленая гераіня засынае ў царкве падчас малітвы…**

— Нам пашанцавала, мы «схапілі» гэтую сітуацыю. І толькі тады я зразумела — *у нас будзе фільм.* Да таго часу ўжо наздымалі шмат: дзеці, цяпліца з гуркамі, падвор'е, дзед на калясцы, перароблена з ровара… Але мне ўсё не падабалася: ёсць асобныя аскепкі, няма драматургічнага стрыжня, які б іх аб'ядноўваў. А кабета і на самай справе шчыра веруе. Які прыгожы ў яе твар, погляд, хоць яна цяжка і амаль бесперапынна працуе.

**І фінальны эпізод — пасля вяселля. Выразны панарамны кадр, калі самотная постаць маладой аддаляецца па пустыннай вясковай дарозе…**

— Але тое не маладая, а яе сяброўка. Дзяўчаты на Століншчыне так апранаюцца на вяселле. У дадатак гэта не пастановачны кадр. Усе госці ўжо пайшлі ў клуб, а адна спазнілася. Мы проста здымалі ўвечары вуліцу, па якой ішлі каровы. І дзяўчына раптам трапіла ў кадр. Так што сцэна атрымалася выпадкова, і кадр — вельмі прыгожы, нават сімвалічны.

**Такім чынам, «Завядзёнка» пабудавана выключна з назірання. Вы захавалі ў фільме эпізод, калі ўнучка камусьці кажа: «Тут камера… яны ўтрох». А як вы знайшлі гэту вялікую заможную сям'ю?**

— На той час мы ўжо зрабілі фільм «Божа мой» (2004). Хацелася працягваць рух у гэты бок: вясковыя людзі, іх душэўны свет, іх духоўнае святло… Вось і пакаціла па палескім краі.

**То-бок, вы самі актыўна шукалі героя. Вам ніхто не падказваў…**

— Ніхто. Час быў невясёлы, настрой таксама. Я села за руль і распачала вандроўку па мясцінах на мяжы з Літвой. Там такія прыгожыя назвы вёсак: Вараняны, Гервяты, Рымдзюны, Пелагрында, Гіры. І атмасфера там дзіўная. Штосьці спрыяльнае для душы разлітае ў паветры. Там ніколі не руйнавалі касцёлаў. Там людзі крыху іншыя. Пыталася ў жыхароў — ці ёсць тут цікавы чалавек? Адразу раілі… старшыню сельсавета, ксяндза. Не тое. А што «тое» — сама не ведала.

**Рухаліся навобмацак ад аднаго двара да другога?**

— У адной з вёсак было свята. Здаецца, Тройца. Там і ўбачыла бабку Юліту. Мне пра яе ніхто не збіраўся казаць, бо яна была старая і мела дрэнны слых. Але якая натуральная, арганічная ў свае 84 гады! І галоўнае, што яна — сапраўдны мастак: ляпіла з цэменту барэльефы, невялікія скульптуры. Мне было вельмі важна дэталёва ўбачыць праз камеру ўвесь гэты таямнічы працэс. Мы набылі мех цэменту, і яна пачала ствараць свой цуд. Памагала сабе то друзачкай, то цвіком. Раптам стала абсалютна адчувальна, што Юліта наўпрост размаўляе з Богам. Нам не толькі здымаць было лёгка. Мы былі шчаслівыя побач з ёй.

**У фільме ёсць сцэна, падобная на атракцыён, калі бабуля змагаецца з каровай.**

— Я заўважыла, што Юліта сістэматычна сыходзіла з двара. Аднойчы скіравалася за ёй. Аказалася, што бабуля пасвіла сваю карову на лузе асобна. Прывязаная жывёліна за пару гадзін выскубала траву ў адведзеным радыусе, і яе трэба было пераводзіць на іншае месца. У гэты момант карова адчувала волю і пачынала гойсаць. Так што кожны выхад на поле атрымліваўся для беднай Юліты накшталт сапраўднай карыды! Смешна, з аднаго боку. З другога — сумна. А з пункту гледжання кіно — безумоўная ўдача.

**На Юліту падобная інсітная мастачка Алена Кіш. Такая ж «чуйная душа». Аднак яе вобразны свет больш складана ўвасобіць на экране — няма за кім назіраць. Вы адважыліся на сінтэз хронікі і анімацыі, спалучылі фактычна несумяшчальнае. Так паўстаў «Маляваны рай» (2010).**

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.



У манастыры, на здымках фільма «Інакіня».



«Маляваны рай». 2010.

— Ідэя ажыўлення сюжэтаў на дыванах Алены Кіш належыць цудоўнаму рэжысёру-аніматару Ірыне Кадзюковай. А хроніку назапашвала сама ў Дзяржынскім архіве фотакінадакументаў. Потым доўга вылушчвала найбольш выразныя кадры. Што ж тычыцца несумяшчальнага, дык гэта закладзена ў асобе мастачкі, якая жыла «перпендыкулярна» часу.

**Простыя людзі, вясковы аўтэнтызм... Якім жа чынам у шэраг такіх герояў трапілі гараджане — асобы кшталту мастакоў Кашкурэвічаў («Фаўст Арлена», 1996), харэографа Вячаслава Іназемцава («Геній месца», 2002), клаўнэсы Святланы Бень («Неверагодная Бенька», 2012)?**

— Насамрэч я вельмі люблю горад. Нарадзілася, вырасла ў Мінску. Для мяне гарадское жыццё зразумелае і бясконца цікавае. Асоба прафесійнага мастака (у шырокім сэнсе), безумоўна, прыцягвае. Роднасныя душы, як ні кажы. Аднак, калі стамляюся ад складаных творчых натур, то прагну здымаць у вёсцы — як мага далей ад сталіцы.

**Вы ж не заўжды здымаеце тое, што хочаце? У студыі існуе план вытворчасці.**

— Амаль заўсёды сама вызначаю і тэму, і будучага героя.

**Кіно — гэта свята, якое заўжды з вамі?**

— Для мяне руціна — перабіраць тоны кінаматэрыялу ў мантажнай. Мы здымаем шмат. І ніхто не можа ўявіць, як зайграе на экране гэта мора. У фільм павінна ўвайсці толькі самае лепшае. Кожны кадр трэба абдумаць — чым ён дрэнны і чым добры. Гэта тое, што мне не даспадобы. Але такую працу не магу перакласці на плечы, напрыклад, мантажора ці асістэнта. Раптам згубіцца які-небудзь вельмі істотны кадр? Трэба знайсці самыя лепшыя «цаглінкі», каб потым з іх будаваць дакументальную карціну. Складаеш літаральна па слову, па фразе, па ноце. І часам здаецца, што пакуль фільм не нап'ецца маёй крыві, кіно не атрымаецца.

**Амаль гэтак жа лічыць Уладзімір Шантаровіч — галоўны трэнер нацыянальнай зборнай па веславанні і герой вашай новай стужкі «Першы» (2012). Ён упэўнены, што спорт — гэта самакатаванне. Інакш не будзе рэкордаў.**

— Гэты хлопец з Рагачова фанатычна ставіцца да сваёй справы. Не ўмее нічога — ні машыну вадзіць, ні цвік убіць. Толькі методыкі стварае для трэніровак спартоўцаў. І калі беларуская каманда перамагае, напрыклад, нямецкую, на «ўмацаванне» якой выдаткоўваюцца значна большыя сродкі, гэта эмацыйна прабівае наскрозь. Ён прыгожы, энергічны. Сапраўдны. Дарэчы, хацеў, каб фільм не быў складзены выключна з яго ўласных маналогаў. Але ён так фантануе, што ўсе іншыя пабочныя расповеды падаліся б шэрымі і дарэмнымі.

**Сапраўды, Шантаровіч — натура самайгральная. І вы вызвалілі для яго прастору фільма, дзе герой разгарнуўся на поўную моц. А ці адчуваеце вы сябе камфортна ў рэжысёрскай прафесіі і наогул у свеце, збудаваным па мужчынскай логіцы?**

— Досыць камфортна. Калі я вучылася ў майстэрні Віктара Дашука і да яго звярталіся «па сапраўднага хлопца», ён звычайна прапаноўваў дзяўчыну, што не саступіць ніякаму хлопцу.

**Галю Адамовіч... Паралельна з Віктарам Дашуком курс набіраў Віктар Тураў. І вы не пайшлі да яго на рэжысуру ігравога кіно, хоць яно звычайна больш прываблівае пачаткоўцаў.**

— Выбрала Віктара Дашука, таму што ён вёў вельмі яркую рэкламную кампанію. І потым не расчаравалася. Дашук прыкладаў шмат намаганняў, каб мы адчулі смак рэжысуры. Запрашаў выкладчыкаў з ВГІКа. На першым курсе «прабіў» паездку на фестываль дакументальнага кіно ў Лейпцыг.

**На ўсю групу?**

— Пуцёўка была адзіная. Мы кінулі жэрабя. Я выйграла. Прычым ні хвіліны не сумнявалася, што паеду менавіта я.

**Мо тады, у 1989 годзе, вы — неафіт — адчулі сэнс прафесіі і атрымалі імпульс для творчасці? Фестывальны кантэкст і сёння застаецца для вас не проста панарамай сучаснага дакументалізму.**

— Для мяне гэта важная частка прафесійнага вопыту і неабходнае творчае асяроддзе. Кінафестываль, перадусім, — вельмі сур'ёзныя міжасабовыя стасункі, абмеркаванні, крытыка. Там складаецца трывалае кола сяброў-калег, якія жывуць у Латвіі, Польшчы, Расіі, Украіне. Ведаеце, калі твае фільмы не трапляюць на міжнародныя фестывалі, то, па вялікім рахунку, цябе няма. Такія правілы. Прабівацца мусіш сам. Ніхто іншы табе ласкі не зробіць.

**Так. Дакументальнае кіно даўно знікла з кінатэатраў. Яно перасялілася на фестывальныя пляцоўкі і тэлебачанне.**

— Трэба прафесійна займацца дыстрыбуцыяй фільмаў. Расійскі канал «Культура» паказаў маю «Інакіню» (2010) на Каляды і атрымаў шмат водгукаў ды глядацкіх каментарыяў. Наогул фільм даўно акупіўся, бо яго менавіта *распаўсюджвалі*! А беларускае тэлебачанне, напрыклад, толькі аднойчы перад Алімпіядай у Лондане выпусціла ў эфір (праўда, у праймтайм) фільм «Быць першым» (2011) — пра падрыхтоўку да спаборніцтва нашай зборнай. І наогул ні адзін наш тэлеканал да гэтага часу не зрабіў адмысловай рубрыкі для дакументальнага кіно, каб яно не выпадкова, а сістэмна з'яўлялася на хатнім экране. Рэжысёрская справа — зрабіць карціну. Дарэчы, на гэта выдаткоўваюцца немалыя грошы. А «прасоўванне» фільма да гледача — гэта іншая прафесія.

**Мы абагульнена гаворым — «глядач», а насамрэч гэта асобныя вельмі розныя людзі. Няма рэцэптаў, як стварыць такую карціну, што зачэпіць за жывое кожнага. Свежы прыклад — ваша «Неверагодная Бенька». Нават меркаванні крытыкаў**


«Неверагодная Бенька». 2012.

**падзяліліся. Адны былі захопленыя, другія збянтэжана паціскалі плячыма.**

— Аднойчы я прапанавала паглядзець «Інакіню» сваячцы. Яе жыццёвыя абставіны крыху нагадвалі сітуацыю гераіні фільма. Але карціна прайшла міма — сваячка эмацыйна не адрэагавала ні на што. Немагчыма спазнаць таямніцу, як фільм трапляе ў сэрца гледача. Бывае, «накручана» візуальна, драматургічна — і не бярэ за душу. А здараецца так, што чалавек проста распавядае пра сваё жыццё на аднастайным сярэднім плане. І гэта выклікае моцны рэзананс. Насамрэч выбітны фільм — з'ява эксклюзіўная.

**Такога кшталту экранных твораў заўсёды было няшмат. Думаю, што кіно як мастацтва ўжо завяршыла свой залаты і сярэбраны век... Але ў беларускім кантэксце якасных дакументальных карцін (асабліва на фоне ігравых стужак) нямала. Якія з айчынных рэжысёраў цікавяць вас як прафесіянала?**

— Міхаіл Жданоўскі. Канешне, Віктар Аслюк. Кацярына Махава, Юрый Цімафееў... Я глядзела ўсю праграму студыі «Летапіс» за 2012 год. Аднак фільма, які б нейкія дзверцы адкрыў у душы, каб я сказала: «Божа!»... Не, не знайшла. Паўтаруся, фільм-падзея — вялікая рэдкасць. Кажу цяпер не толькі пра Беларусь. У Расіі аналагічная сітуацыя. Проста там школа больш моцная і традыцыі глыбейшыя.

**Апошнім часам на постсавецкім абшары зноў уздымаецца «чорная кінахваля» — як пры канцы 1980-х. Гэта тычыцца ігравога і дакументальнага кіно — смакуецца, так бы мовіць, «сціплая прываблівасць» гвалту, зладзейства як нормы існавання сацыяльнага «нізу».**

— Рэжысёр павінен ставіць няпростыя пытанні. Дно жыцця, занядбанасць «маленькага чалавека» — гэтым не здзівіць. Але з цягам часу ўсё больш хачу жыць па зразумелых правілах. Нельга расхістваць маральныя апоры. Асабіста я не планую ляпіць кіно з бруду. На здымкі збіраюся заўжды з радасцю.

**Кіно — складаны тэхналагічны працэс. Шмат залежыць ад апаратуры, ад лагістыкі...**

— І ад каманды памагатых. Людзі зарабляюць няшмат і часам дэманстратыўна выказваюць сваю абыякавасць. Вось тады вельмі цяжка. Даводзіцца напружваць нервы, каб наладзіць рабочую атмасферу. Дакументаліст наўпрост залежыць ад свайго героя: яго настрою, працоўнага раскладу, жыццёвай завядзёнкі. Трэба быць мабільным. Калі здымалі «Першага», падобная сітуацыя ўзнікала не аднойчы. Як рэжысёр, я хутка змяняла курс, а кіроўца нашага аўто, напрыклад, не жадаў гэтага рабіць. Пачынаеш яго выхоўваць... Гэта вымотвае. Усё трэба пільна адсочваць, шмат разоў правяраць.

**Пры гэтым звонку вы заўсёды выглядаеце бездакорна. Складаная фрызура, высокія абцасы, адмысловыя строі, завушніцы... Нетыповы выгляд для рэжысёра.**


«Інакіня». 2010.

— На здымках і ў мантажнай усё тыпова. Але пасля камандзіровак так хочацца вызваліцца ад джынсаў ды світара!

**А прозвішча ваша? Яно не дадавала праблем?**

— Хутчэй спрыяла. Больш уважліва ставіліся да мяне. Не вывучала, ці пераплятаюцца галіны нашых фамільных дрэваў. Але мы жылі ў адным двары, і я добра ведала Алеся Адамовіча.

**Вы дэбютавалі ў 1993 годзе фільмам «Палюбі мяне чорненькім». Узнялі праблему кінутых дзяцей-мулатаў. Крытыка адразу залічыла вас у кагорту сацыяльна арыентаваных рэжысёраў і доўга разглядала вашы карціны праз гэту прызму. Аднак вы не аднойчы збочвалі...**

— Я нармальны чалавек — расту і змяняюся. Даражу тым, што магу здымаць. А гэта цяжка. Цяжка браць новую планку з кожным наступным фільмам, каб не зрабіцца «урнай з уласным прахам», як калісь дасціпна сказала Фаіна Ранеўская. Цяжка таксама і псіхалагічна — ёсць небяспека, што «сарве дах». Пасля «Інакіні» здзіўляліся, што я, вобразна кажучы, не ў паранджы. Цяпер кпяць — маўляў, пайшла ў спартыўную тэматыку. Проста сёння мне цікава гэта, а заўтра — зусім іншае. Я ўдзячная лёсу, што магу рабіць кіно.

**Дарэчы, якім чынам вас «захапіў» кінематограф? Вы ж вучыліся ў Політэхнічнай акадэміі.**

— Скончыла школу ў шаснаццаць год і марыла стаць актрысай. Але разумела, што адразу патрапіць у ВГІК не ўдасца. Наш політэх быў тады звязаны з эканамічным факультэтам ВГІК. І я вырашыла ісці ў абход. Выбрала спецыяльнасць «гідраэнергетыка», на якую самы малы конкурс. Будучы гуманітарна арыентаванай, здала на высокія балы матэматыку з фізікай. А па сачыненні атрымала «здавальняюча». Гэтая адзнака закрыла шлях да ВГІКа. Пазней высветлілася: тройкі паставілі ўсім. Відаць, не чытаючы. Можна было аспрэчыць. Але пачала вучыцца. І спачатку нават крыху падабалася. Але бліжэй да 3-га курса мне літаральна пачало выкручваць душу. Нават сталі выпадаць валасы. Памятаю, сама зрабіла складаны чарцёж і прыйшла здаваць экзамен. Не магла спыніць слёзы. Выкладчык здзівіўся вельмі... А я плакала і казала, што не маё гэта ўсё. Пачала кампенсаваць сваю тугу: іграла на гітары, скакала з парашутам...

**На Баравой? І ў вас была сапраўдная амуніцыя?**

— У мяне былі шлем і валёнкі. Першы раз крочыла з самалёта ў паветра зімой. Але забылася прывязаць валёнкі. Яны зляцелі, і я прызямлілася ў сваіх чырвоных махровых шкарпэтках на белы-белы снег. Уявіце сабе буйны план...

**Ніщто не перашкаджае кінематаграфічнаму бачанню. Гэта характар...**

— *(Са смехам.)* Хіба вам яшчэ не паведамілі, што ў мяне ёсць характар?!. ■

# Сяргей Чэкерэс

ПЕРСАНАЖ СВАЙГО ТЭАТРА

**ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА**

Акцёр Нацыянальнага драматычнага тэатра імя М.Горкага заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь Сяргей Чэкерэс — сапраўдны ўлюбёнец публікі. Гэткага кшталту акалічнасць не так і часта даводзіцца падкрэсліваць. Хутчэй наадварот: самыя прызнаныя айчынныя зоркі часам скардзяцца, што на вуліцах іх не пазнаюць. Зрэшты, справа не ў тым, што ў Сяргея Чэкерэса зайздросная колькасць прыхільнікаў. У яго яшчэ велізарная колькасць зорных роляў, адметных вобразаў, сярод якіх Гамлет у «Трагічнай аповесці пра Гамлета, прынца Дацкага», Жак Уры з «Дабравесця Марыі», Джанатан у «Тата, тата, бедны тата, ты не вылезеш з шафы...», Мэкі-Нож у «Трохграшовай оперы», Эгмант у «Перад захадам сонца», Качкароў з «Жаніхоў», Пятручыа з «Утаймавання свавольніцы»...



«Трагічная аповесць пра Гамлета, прынца Дацкага» Уільяма Шэкспіра. Гамлет.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

**Падчас Міжнароднага фестывалю «Тэарт» бачыла вас у глядзельнай зале на кожным спектаклі. Прызнаюся, мяне гэта ўразіла.**

— Фестываль быў магутным. Паглядзеў практычна ўсё і прыйшоў да высновы, што тэатр кіруецца ў бок дакументалістыкі. Канешне, ёсць публіка, якой цікавы тэатр-музей, тэатр традыцый, або такія, як наш, рэалістычныя. Але ж побач існуе зусім іншае, напрыклад, «Персона. Мэрылін» Крысціяна Люпы. Пасля прагляду гэтага спектакля мяне літаральна накрыла, выйшаў на вуліцу і слова вымавіць не мог. Бо ўбачыў штосьці нерэальнае. Прынамсі, такога тэатра, такой эстэтыкі ніколі не будзе на гэтай зямлі. Тутэйшыя людзі іншыя, нам важна асабістая прастора. Неўласціва збірацца разам, каб абмяркоўваць штосьці прыватнае. Кожны схільны сам дадумваць, фантазіраваць, разважаць.

**Мера паглыблення чалавека ў самога сябе, або акцёра ў іншага чалавека, гэта — Крысціян Люпа. «Персона. Мэрылін», іншыя ягоныя спектаклі. Ды толькі чаму наш тэатр няздатны зазірнуць чалавеку ў душу, напрыклад, у «Дэманах» паводле Фёдара Дастаеўскага, над якімі вы цяпер працуеце?**

— Так, можна зазірнуць у душу, а можна зрабіць коміксы. У гэтым уся складанасць. Я працую над вобразам Стаўрогіна, шмат думаю пра яго. Стаўрогін апусціўся ў брыдоту, а потым гэтая брыдота яго і накрыла. Перадусім быў ён сам, адчуванне «я ўсё магу». Магу зрабіць добрае, магу — злое. А вось Ціхан яго раскусіў, сказаў, што Стаўрогін не такі бяздушны, як яму здаецца, і не вытрымае іспыту. Так і сталася. Бо сумленне на гэтым свеце яшчэ ніхто не адмяняў. Верыш ты ў Бога або не, але Бог ёсць. Атрымліваецца, ягоны стаўрогінскі дэман яму пятлю на шыі завязаў. Мікалай Бярдзяеў некалі напісаў, што яму шкада Стаўрогіна, бо ягоная сіла ў мярзоту сышла. Ён хацеў бязмежнага, гэта яго і згубіла. Існуе светабудова, у якой трэба жыць па законах Тварца. А Стаўрогін не вызначыўся, каму служыць — Богу ці д'яблу. Вось і загінуў. Праблема ў тым, што з такімі ведамі нельга ісці да людзей. Гэта асабістая прастора кожнага, кожны сам мусіць адказваць на такія пытанні.

**Ці можна ў такім разе вызначыць меру шчырасці акцёра, які павінен у душу не ўпусціць і пра сябе распавесці?**

— Тут усё вельмі проста. Артыст — найперш чалавек з пэўнай сістэмай каштоўнасцяў, якія спрабуе трансліраваць са сцэны. Я не аўтар, не стваральнік, чужыя думкі прамаўляю чужым голасам. Чым больш яны мяне хвалююць, тым з большай энергіяй, апантанасцю перадаю іх у глядзельную залу. З іншага боку, у зносінах з гледачамі абавязкова павінен прысутнічаць момант далікатнасці. Напрыклад, калі з Барысам Луцэнкам ставілі «Дабравесце Марыі» Поля Кладэля, мне здавалася, што гэта мусяць іграць увацаркоўленыя асобы. Калі мой герой Жак Уры амаль што з пропаведдзю звяртаўся ў глядзельную залу, адчуваў сябе няёмка. Бо не люблю падладжвацца пад людзей і вельмі насцярожана да такіх сітуацый стаўлюся. Я чалавек адказны — таму адказнасці пазбягаю і абавязкова раблю тое, што паабяцаў. Я доўга шукаў кропкі судакранання персанажа з сабой. У фінальнай малітве, якая павінна была гучаць узвышана, словы прамаўляў ціха, нібыта самому сабе, і вельмі баяўся схлусіць.

**Вы скончылі Кіеўскі тэатральны інстытут імя Карпенкі-Карага, працуеце ў Мінску. Ці існуе розніца паміж беларускай і ўкраінскай акцёрскімі школамі?**

— Мабыць, існуе, хоць усё даволі ўмоўна. Памятаю, у Кіеў на фестываль «Пачатак» прыехаў курс Андрэя Андросіка са спектаклем «Іграем Шэкспіра». Гэта было надзвычай ярка, выбітна, адметна. Мне было 17 гадоў, і галава ішла кругам ад таго, што ўбачыў.

У тэатральным інстытуце мяне навучылі галоўнаму: любіць справу, якой займаюся. Але цяпер часта чую, як пасля заканчэння Акадэміі мастацтваў акцёры наракаюць на альма-матэр: маўляў, нам там нічога не далі. А мне здаецца, што акцёрская прафесія — гэта найперш прафесійны вопыт.

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.



«Жаніхі» Мікалая Гогаля. Качкароў. (Падкалёсін – Аляксей Сянчыла).



«Пігмаліён» Бернарда Шоу. Генры Хігінз.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Праблемы ў маладых узнікаюць, калі яны адразу пасля ВНУ не трапляюць у творчы асяродак. Мінае тры гады, і той, каму характару не стае, скісае. Той, каму на раду напісана «быць артыстам» — выжывае. З іншага боку, калі ідэй у акцёра няма — іх няма. Калі ёсць што сказаць, ён абавязкова скажа.

**Хіба бывае так: чалавек працуе ў тэатры, а яму няма чаго сказаць?**

— Вельмі часта.

**Пусты — або нявыхаваны, нераскрыты?**

— Пусты.

**На ваш погляд, што такое тэатр: моцнае эмацыйнае выказванне, мова пачуццяў — або расповед пра жыццё, трансляцыя цікавых думак?**

— Адно не выключае другога. Хоць, канешне, тэатр не створаны для прапаганды нейкіх думак. Ён мусіць абуджаць пачуцці. Усе кажуць: «Мы жывем страсцямі». Насамрэч многім у жыцці страсцей не хапае — тады яны ідуць у тэатр.

**Шчыра кажучы, апошнім часам пачала думаць, што працаваць акцёрам усё жыццё вельмі складана. З гэтым звязана вялікае эмацыйнае напружанне, перажыванне — штовечар, зноў і зноў... Напачатку, мабыць, салодка, а пасля — цяжка.**

— На самай справе мастацтва — гэта мера. Існуюць два тыпы артыстаў: заўсёдныя дзеці і тыя, хто сваё акцёрства ўсведамляе. Вось я — усведамляю. Разумею, што маю свайго роду паўлінавы хвост. І пакуль мне хочацца яго паказваць, праца ў радасць. Як толькі надараецца «перадазіроўка» — маёй занятасці, заэксплуатаванасці, выхадаў на сцэну — бывае блага. Такі перыяд перажыў у трыццаць гадоў. Здавалася: усё ведаю, мне сумна. Адчуваў, што пусты і ў мяне нічога не атрымліваецца. Спрабаваў утойваць свой стан. Але рэжысёр Валянціна Еранькова, з якой мы працавалі, сказала: «Сярожанька, ты стаміўся». І я спалохаўся, падумаў: «Няўжо так заўважна?» Ну, а потым з гэтага стану выйшаў. Тут проста час лечыць. Знаходзішся на запасным шляху, штосьці накопліваеш... Пазней заўважыў: здараецца, што ў артысту памірае артыст. Як толькі радасць пераўвасаблення знікае, усё скончана. Дарэчы, мне цікава: колькі разоў у месяц іграюць «Персону. Мэрылін»? Колькі гэта можна вытрымаць? У спектаклі ўсё адбываецца канцэптуальна. Чалавек выкрышталізоўвае сваё разуменне свету, а потым спрабуе ўвасобіць на сцэне.

**Што вас найбольш хвалюе цяпер?**

— Дастаеўскі. Калі ў другі раз — крок за крокам — пачаў перачытваць «Дэманаў», зразумеў, якая ў рамане праўдападобная вязь і як гэты твор зацягвае. Калі працуеш над п’есай, там ёсць рэплікі. І ты, ад рэплікі да рэплікі, існуючую структуру запаўняеш. Добра, калі пераканаўча. А тут усё напісана, усё ўнутры. Сістэма каардынат, якую прапануе Дастаеўскі, вельмі складаная для нас, сённяшніх. Умоўна кажучы, сам па сабе я чалавек больш просты, чым персанаж, якога іграю. Глыбіні, што існуюць у рамане, — гэта зусім іншы ўзровень ведаў.

**Што самае цікавае ў акцёрстве?**

— Сфармуляваў, калі скончыў інстытут: у тэатры магу быць такім, якім ніколі не буду ў жыцці. Люблю гэтую справу і розумам не магу раскусіць, чаму займаюся акцёрствам. Проста некалі адчуў, што — маё, зрабіў свой выбар і пайшоў у тэатральны інстытут. Гэтая страсць мяне і сёння не адпускае. Біялагічна адчуваю, нібыта сам станаўлюся персанажам свайго тэатра. Быццам збоку назіраю, як я, Сярожа Чэкерэс, змяняюся. Калі было дваццаць гадоў, пра мяне казалі: добрыя даныя. Гэта быў адзін стан. Потым прыйшла стома, якая была пераадолена. Па жыцці я іду даволі гладка, але раптам зразумеў, што вельмі перажываю, пакутую менавіта тады, калі штосьці раблю на сцэне. Хварэю тым, над чым працую. Вось, нібыта і жыццёвыя ўніверсітэты, ды яны — сцэнічныя. Амаль прыдуманыя, але вельмі сур’ёзныя. Калі штосьці не атрымліваецца, даходжу да адчаю, таму што няздатны адчуць, раскусіць плод, які не паддаецца. Мабыць, самае цікавае — знайсці ключ да таго, што робіш.

**Вас Барыс Луцэнка ў тэатр запрасіў? Выглядзеў?**

— Сам прыйшоў. Усё было даволі празаічна. Разам з жонкай працавалі ў херсонскім тэатры. Марына адсюль родам. Таму яна мяне сюды перацягнула, і я шукаў работу. Спачатку ўвёўся ў «Свабодны шлюб», а потым была «Трагічная аповесць пра Гамлета, прынца Дацкага». Вось вам — выпадак, бог вынаходнік. Мяне прызначылі на ролю Лаэрта, а Гамлетам мусіў быць Аляксей Шадзько, потым Ігар Забара. Якраз у гэты момант Някрошус выпусціў свайго «Гамлета». Яго ўбачыў Забара і сказаў, што «ў клетку не пойдзе». Такім чынам роля Гамлета засталася вакантнай. Барыс Іванавіч прапанаваў яе мне. Далей — дзень добры, кастынг! Нязносны для мяне, бо я ніяк не мог зразумець, што павінен паказваць. Але вось, лёс...

**З вамі хочуць працаваць усе рэжысёры Рускага тэатра. Каго вы лічыце «сваім»?**

— У «Дэманах» з Сяргеем Кавальчыкам працую ўпершыню. Ад Барыса Іванавіча цягам дзесяці год узяў усё лепшае, што ёсць у Барыса Іванавіча. Мы так многа служылі: ён — мне, а я — яму (або, скажам, яму — я), што разышліся на «Бедным д’ябле». Пасля гэтага спектакля з ім больш не перасякаюся,

ФОТА АЛЕГА СІЛЬВАНОВІЧА.


«Утаймаванне свавольніцы» Уільяма Шэкспіра. Пятручыа.

раблю свой выбар. Мая маці па сцэне — Валянціна Рыгораўна Еранькова.

**Якія ўзаемаадносіны павінны існаваць між акцёрам і рэжысёрам?**

— Максімальна сямейныя. Усё трымаецца на даверы. Калі ўзаемаразумення няма, суладнасці няма і я не паважаю чалавека, з якім працую, нічога не атрымаецца. Калі цуды не плануюцца, іх і не будзе.

**Сем'і, дарэчы, бываюць living рознымі. Ёсць варыянты такой залежнасці, што пачынае партнёраў прыгнятаць. Хіба ў тэатры інакш? І дзе рыса, якую ніколі нельга пераступаць?**

— Тактоўнасць яшчэ ніхто не адмяняў. Калі мы адно аднаго любім — значыць беражом, калі сышліся катаваць адно аднаго — будзем катаваць. Для мяне ў гэтым саюзе ўсё зразумела.

**Ці можа рэжысёр быць богам для артыста?**

— Жыццё складанае ў гэтым сэнсе. Калі я чагосьці не разумею, магу ўстаўляць палкі ў колы, прымушаю рэжысёра шукаць матывацыі. Ды толькі калі мэта агульная, нішто не ўплывае на чалавечыя ўзаемаадносіны. Валянціна Еранькова верыць у тое, што робіць. За што перад ёй здымаю капялюш. Гэты рэжысёр ніколі не вырашае свае задачы паралельна: маўляў, я самавыяўляюся, а вы як хочаце. У яе на тэатр адметны погляд, які я падзяляю, яна мае ўласны твар, што вельмі каштоўна для мяне. Ніколі не кідае артыста ў складанай сітуацыі, усіх робіць саюзнікамі. Таму іду за ёй, веру ёй.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.


«Трохграшовая опера» Бертальда Брэхта. Мэкі-Нож.

**У якой меры тэатр залежны ад гледачоў?**

— На гэтую тэму можна разважаць колькі заўгодна, але мы ўсё роўна прыйдзем да бухгалтарскіх разлікаў. Калі скажу, што публіка мяне не цікавіць, — будзе няпраўда. Тым не менш: ідэалістычныя рэчы, наша разуменне сітуацыі, імкненне скіроўваць людзей у належнае рэчышча — гэта адно; тое, што прапануе рэчаіснасць, — крышачку іншае. Пры гэтым усе мы разумеем: калі ў зале няма гледачоў, тое, што робіцца, не мае сэнсу. Паспрабуй зразумець, хто тут вядучы, а хто вядзёны. Усё ўмоўна.

**Пасля заканчэння фестывалю «Тэарт» давялося пачуць ад тэатральных дзеячаў, што гэтыя сцежкі — не для беларускага тэатра...**

— Глупства. Што значыць «сцежкі не для беларускага тэатра»? У такім разе антытэзай можна ўзяць Нацыянальную прэмію. І мы ўсе з глузду з'едзем, вырашаючы, куды ісці беларускаму тэатру. Дзякаваць Богу, што журы працавала сумленна. Але ж абраныя для фінальнага паказу спектаклі наводзяць на сумныя думкі. Мабыць, тут штосьці адбылося не зусім правільна. Прызнацца, зірнуў на ўсё гэта і падумаў: «У гэтым космасе мне рабіць няма чаго». Перадусім, мы бачылі зусім іншы тэатр — розныя формы, адметныя падыходы, адмысловая эстэтыка, штораз іншая сцэнічная мова, нечаканая мастацкая ідэя. Глядзіш і разумееш: дух лунае, дзе хоча! А ты, нягледзячы ні на што, служыш тэатру, жывеш надзеяй і ілюзіямі: магчыма, калі-небудзь... Зрэшты, выдатна, што Нацыянальная тэатральная прэмія ёсць. Толькі неабходна, каб прэстыж яе вырас. Але ж мы, артысты, усё роўна жывем самі па сабе. Існуюць яшчэ іншыя прыярытэты.

**Але ж вось галоўнае пытанне: той, хто займаецца тэатрам — адначасна служыць мастацтву або не?**

— Сцэнічная споведзь — не рамяство. Чалавек можа адкрыцца свету, ды зробіць гэта адзін раз. Потым спытаецца ў самога сябе: навошта? Ёсць праблемы, але іх кожны павінен вырашаць сам. Уласная ноша. З іншага боку: што такое мастацтва? Штучнае жыццё, нейкі рукатворны злепак, штукарства, пэўны падман. Неабходна знайсці тую самую адзіную форму, якая раскрые змест. Уласна кажучы, рэжысёры толькі гэтым і займаюцца. Ніхто не адкрывае новых ісцін, яны даўно ўсім вядомыя. Проста не кожны імі кіруецца. Урэшце, тэатр — гэта эмоцыі, адлюстраванне жыцця. Людзі хочуць пераканацца, што не ўсё безнадзейна. Ім трэба ведаць, што не марна існуюць. Менавіта ў гэтым сэнс таго, што адбываецца на сцэне. Людзі прыходзяць і бачаць — тут ёсць жыццё, тут веруюць, крычаць, што ўсё не дарэмна. У выніку — настрой палепшыўся. Атрымаўся Грышкавец. Усё не дарэмна... ■

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

# Стымулы для «зорак»

## Беларускае біенале жывапісу, графікі і скульптуры

Фармат імпрэзы для Саюза мастакоў атрымаўся ўнікальным: на першыя сем дзён партал kyky.org запланаваў паралельную праграму, у якую ўвайшлі лекцыі экспертаў, майстар-класы, выступы музыкаў і экскурсіі. Але біенале «Тастамент» было незвычайным не толькі напачатку.

Экспазіцыя, што паўстала ў выніку, была пісьменна выбудавана ў прасторы залы і актыўна з ёй суадносілася: акцэнты вызначыліся і ў шэрагу традыцыйна развешаных на сценах карцін, і з дапамогай аб'ёмных структур — інсталяцый, гукавых уздзеянняў, і шляхам агалення працэсу стварэння работ (праўда, не праз структуру самога твора, а спосабам перамяшчэння з майстэрні ў экспазіцыю фрагментаў рабочага стала). Наўмыснае змяшэнне твораў розных відаў мастацтва (падобнага кшталту групавыя выставы саюза заўсёды дзяліліся на зоны графікі, жывапісу і ДПМ) прыўнесла здаровы творчы драйв, дазволіла тонка правесці гледача праз увесь праект, каб той змог няспешна ацаніць кожны экспанат. А ў прафесіяналаў знікла нагода сумна наракаць на заштампаванасць і неканцэптуальнасць групавых выстаў саюза.

Біенале прысвячалася памяці выдатнага творцы, былога намесніка старшыні Саюза мастакоў па выставачнай дзейнасці Сержука Цімохава. Сёння выставамі саюза займаецца Леанід Хобатаў. Паводле яго задумы, III біенале, што працягвала пачынанне Цімохава, павінна было ператварыцца ў эксперыментальную форму адкрытай мастацкай лабараторыі, а залы Палаца мусілі зрабіцца вялікай майстэрняй, дзе б аўтары ўвасаблялі свае арт-аб'екты і рыхтавалі творы для экспазіцыі непасрэдна на вачах наведнікаў. Такім чынам рэчы, зазвычай прыхаваныя, становяцца галоўным візуальным атракцыёнам, у якім адбываецца непасрэдная размова з мастаком. «Такая форма арганізацыі выставачнага праекта дазволіць творцам папрацаваць з рэальнай прасторай і яе маштабамі, а таксама будзе садзейнічаць выбудове новых прынцыпаў стасункаў з калегамі і айчыннай публікай», — мяркуе куратар.

Па словах Леаніда Хобатава, гэтае мерапрыемства — не шараговы выставачны праект, а творчая акцыя, якая мае на ўвазе далейшы выхад беларускіх мастакоў на еўрапейскую і сусветную мастацкую арэну дзеля атрымання магчымасці прадстаўляць Беларусь на міжнародных выставах, конкурсах, пленэрах і ў іншых праектах.

Тым не менш да экспазіцыянераў засталіся пытанні, і каб зразумець сур'ёзнасць намераў і падставы для перамен, я сустрэлася з арганізатарам біенале і намеснікам старшыні Саюза мастакоў па выставачнай дзейнасці **Леанідам Хобатавым**.

**За вамі замацавалася ўстойлівая слава экспазіцыянера: калі на выставе трэба было прыгожа, выразна і пісьменна развесіць карціны, клікалі вас...**

— Дык жа прафесія такая існуе. Буйныя музеі свету маюць сваіх уласных адмыслова падрыхтаваных спецыялістаў.

**Безумоўна, аднак на гэты раз у сценах Палаца адбывалася прынцыповая праца з прасторай, пашыраны формы прэзентацыі, знайшлося месца для інсталяцый, для стэндаў, дзе былі прадстаўлены фрагменты рабочага працэсу. То-бок адразу відаць, што перад мастакамі былі пастаўлены іншыя задачы, чым простая дэманстрацыя гатовых работ. З якой прычыны вырашылі памяняць фармат?**

— Формы прэзентацыі мастацкіх твораў, што некалі некім былі прапанаваны і існавалі доўгі час, сёння сябе зжылі, патрэбна абнаўленне, каб ажывіць успрыманне публікі, зламаць стэрэатыпы ў арганізацыі выстаў і змяніць стаўленне мастака. Мы робім усё дзеля таго, каб з'явілася пэўная актыўнасць. І між іншым, як толькі пачынаем разважаць пра нешта новае ў сферы арганізацыі экспазіцый, адразу нараджаецца пытанне прасторы: як выбудаваць яе не толькі прафесійна, але каб узнікла нейкая інтрыга. Мы хочам памяняць стаўленне гледача да мастака, бо ёсць дыстанцыя паміж элітарным творцам і скептычна настроеным наведнікам, што не заўсёды з разуменнем успрымае карціны мэтра. У нашым праекце мастак ідзе насустрач гледачу: раскрывае працэс,



Андрэй Вараб'ёў. Пражытыя гады. Граніт, бронза. 2012.





Сяргей Цімохаў. Спас. Трыпціх. Алей, акрыл. 2008.

адчыняе сваю «кухню», нібы паказваючы зваротны бок палатна. Гэта таксама частка культуры, да якой была і застаецца цікавасць. Лабараторыю, арганізаваную намі падчас першага тыдня працы біенале, глядач, высвятляецца, даўно чакаў. Аднак для некаторых яна аказалася сюрпрызам: не кожны быў гатовы прыйсці і не ўбачыць таго парадку, той формы арганізацыі выставы, да якіх прывык. Экспазіцыя прадугледжвае пэўную культуру падачы, а тут было зашмат усяго незавершанага — свабоднага, незалежнага. Але пры гэтым прысутнічалі самі ўдзельнікі, аўтары, якія звычайна застаюцца за кадрам. Думаю, гледачу было цікава сустрэцца з мастаком у такіх нязвыклых варунках.

Час патрабуе новых форм, і мы павінны прыслухоўвацца да яго рытму. Актуальнымі застаюцца і пытанні стымулаў. У нас доўга адсутнічалі конкурсы, рэйтынгі. Даволі складана вызначыць першую асобу, самага заўважнага на сённяшні дзень мастака. Мы, напрыклад, не валодаем такой інфармацыяй, не запальваем зоркі: саромеемся гэтага працэсу.

**Талентаў сапраўды шмат, а дзеля з'яўлення зорак трэба працаваць. Я, відаць, не пагаджуся з тым, што глядач не гатовы да нейкіх новых форм. Згадайце: калі ў Палацы мастацтва праходзіў фестываль «Дах» з яго плённым трэшам і творчым хаосам, наведнікі хадзілі натоўпамі і залы фактычна ніколі не пуставалі — ні на адкрыцці, ні на суправаджальных мерапрыемствах...**

— Так, і на нашым біенале народу было як ніколі шмат. На адкрыцці — нібы ў метро ў гадзіну пік. Было і другое адкрыццё — афіцыйнае, да якога мы ўжо закончылі рыхтаваць экспазіцыю. Зрабілі яе прадуманай, прафесійна выбудавалі прастору, якая, аднак, ажывілася, стала іншай. З'явіліся новыя кропкі адліку, аб'екты, у паветры завісла карціна.

**На чым грунтуюцца вашы прынцыпы працы мастака-экспазіцыянера, аўтара канцэпцыі? Аснова экспазіцыі — гэта што?**

— Гэта вельмі складаная і вялікая тэма. Трэба ўлічваць і маштаб прасторы, каларыстыку, кантрасты... Самі карціны ўдзельнічаюць у працэсе, у іх нешта выяўлена, кожная з іх мае сваю ўласную прастору, яна працуе на агульную, тую, у якой карціна знаходзіцца. Трэба ўлічваць яшчэ і чалавека, гледача, яго рух, перамяшчэнне. Таму і ўзнікае патрабаванне — прафесійна вырашыць гэтую прастору. Для мяне падрыхтоўка і арганізацыя выставы — складаная інтэлектуальная праца. Згадаю Руслана Вашкевіча, які натхніў мяне на многія рэчы. Новая генерацыя разважае зусім па-іншаму, яна развіталася з акадэмізмам — і ўсё гэта ўплывае на форму выказвання. Я вельмі ўважліва да іх прыслухоўваюся, бо важна паважаць гэта пакаленне, іх пошук і прыглядацца да таго, што яны прапануюць. Нават калі ідэя падаецца на першы погляд вар'яцкай, пасля разумееш: яна апярэджвае час і з ёй можна працаваць, рабіць сур'ёзныя выставы. Толькі так можна рухацца і дасягаць еўрапейскага ўзроўню. Мы ж не маргіналы. У сённяшнім свеце шмат якія рэчы залежаць ад стаўлення да сябе.

**Ад імпэту, амбіцый. Руслану Вашкевічу, падобна на тое, была дадзена свабода дзеяння, і ён зрабіў інсталяцыю, якая стала адной з дамінант экспазіцыі. Больш маладое і радыкальнае пакаленне па-іншаму працуе з прасторай. Выстава на заводзе «Гарызонт», калі мастакі паспрабавалі ўпісаць свае творы ў брутальнае індустрыяльнае асяроддзе, таму прыклад.**

— Аб'екты прысутнічалі і на нашым біенале ў Палацы мастацтва. Быў сумесны праект «Лісты з нябёсаў», прысвечаны Сержуку Цімохаву, які падрыхтавалі Уладзімір Савіч, Рыгор Сітніца і я, на першым паверсе была размешчана інсталяцыя



Іван Семілетаў. Прамень. Алей. 2012.


Рыгор Сітніца. Менск. Спроба рэканструкцыі. Папера, аловак. 2012.


Рыгор Іваноў. Рыбалка на рацэ часу. Алей. 2012.


Сяргей Грыневіч. Укрыжаванне V. Акрыл. 2012.


Раман Сустаў. Прывід музыкі. З серыі «Тэатр». Афорт. 2012.

з нарэзаных палос паперы — з-пад іх ішоў гук скрыпення снегу пад нагамі.

Што да маладых, дык я заўсёды быў зацікаўлены ў тым, каб яны займалі сваё месца на выставах у нашых залах. Маюць магчымасць паказваць усё. І паказвалі.

### І дзе праходзіць мяжа радыкалізму?

— Ужо не прыгадаю, якая гэта была выстава, але на ёй Антаніна Слабодчыкава вырашыла напісаць непрыстойнае слова — проста на сцяне. Гэта, безумоўна, вандалізм. (Маецца на ўвазе фраза «Не пытайтесь на...ть вечность» з яе работы на выставе «Чэнта». — *Рэд.*) З нецэнзурным словам Саюз мастакоў мо і змірыўся б, але ж нашы выставы наведвае шмат дзяцей, з імі настаўнікі, якія і без гэтага адносяцца да мастакоў насцярожана... Саюз стварае ўмовы для таго, каб выстаўляліся ўсе, але маладым выгодна быць у апазіцыі, яны самі ўсяляк падтрымліваюць сваё апазіцыйнае становішча. І я такое праходзіў, меркаваў: раз я супрацьпастаўляю сябе афіцыйнай плыні, значыць — мыслю прагрэсіўна. Такія ўстаноўкі насамрэч стымулююць творчую дзейнасць. Закіпае кроў у маладых мастакоў толькі ад таго, што яны знайшлі прадмет супраціўлення. Скандальная сітуацыя працуе на творцу, на яго імідж, папулярнасць. Хто каму павінен быць удзячны — тое яшчэ пытанне! Але альтэрнатыўнае ў нас не носіць татальнага характару, нячаста сустрэнеш пазіцыю, што нехта, напрыклад, прынцыпова не жадае выстаўляцца ў сценах Палаца. Маладым няпроста знайсці новыя пляцоўкі. Музей сучаснага мастацтва замалы. Адчуў гэта, калі ладзіў там уласную персанальную выставу — не было куды адысці для агляду работ. Музею патрэбна іншае памяшканне — з вялікімі прасторнымі заламі, прыстасаванымі для новага тыпу выстаў. Яго і будаваць не трэба — аддайце мастакам закінутыя вялікія будынкі, яны самі ва ўсім разбяруцца, знойдуць як іх выкарыстаць. Для нас гэта проста скарб. Сёння з'явілася надзея на ўтварэнне новай пляцоўкі, маю на ўвазе Цэнтр сучасных мастацтваў пад кіраўніцтвам Віктара Альшэўскага. Вельмі прыгожая ў яго назва, і я адразу ўнутрана паспадзяваўся, што гэта добра: з'яўляюцца іншыя магчымасці рабіць сур'ёзныя выставы, задзейнічаны сур'ёзныя грошы, дастатковыя, калі пісьменна іх скарыстаць, для ажыўлення мастацкага жыцця ва ўсёй краіне. І трэба думаць, што так і адбудзецца, бо ёсць сродкі. Аднак пасля правядзення І Мінскага трыенале сучаснага мастацтва не ўзнікла адчування маштабу падзеі, не было рэзанансу. Мяркую, што людзям, якія яго аргані-



Руслан Вашкевіч. Без назвы. Фрагмент інсталяцыі. 2012.

зоўвалі, не хапіла прафесійнасці. Атрымаўся гэткі...

**...капуснік?**

— Так, штосьці накшталт. Крытыкаваць, безумоўна, лёгка, але ўсім зразумела, што такога роду праекты трэба аддаваць прафесіяналам.

**Найвышэйшы пілатаж маштабнага выставачнага праекта — справакаваць мастака на стварэнне новай работы, паспрыяць зменам, руху ў яго творчасці. Ваша біенале ўсё роўна засталося «зборнай салянкай», калі экспазіцыя фарміруецца з твораў, якія мастакі самі выбралі, самі прынеслі, — прычым нейкая работа, можа, проста заляжалася ў чыёйсьці майстэрні. Так, гэта крок наперад — зрабіць экспазіцыю дынамічнай і сучаснай. Але сутнасна яна мала ўплывала на працэс, мала што змяняла. Удзел у біенале мусіць быць прэстыжным — гэты радок у CV мастака падымаў бы яго рэйтынг. І не кожны прэтэндэнт на ўдзел мог бы патрапіць у экспазіцыю з выпадковымі творамі... Я вяду гаворку пра стымулы. Схема простая: удзел у біенале прыносіць творцу сімвалічны капітал, які лёгка трансфармуецца ў рэальны.**

— Калі ёсць стымул, то мастакі свет перавернуць. Вось калі б пераможцы нашага мерапрыемства маглі ўдзельнічаць у біенале больш прэстыжным, міжнародным, скажам, у Венецыі... Дарэчы, калі мы выстаўляліся там у 2007 годзе, у наш бок гучала крытыка, ды мы і самі крытычна паставіліся да ўласнага ўдзелу: нельга было рабіць выстаўку жывапісцаў на Венецыянскім біенале. Пакінулі б з усёй экспазіцыі толькі Вашкевіча і Цэслера — сучасны жывапіс і аб'екты, атрымаўся б больш выразны праект.

**Але гэта толькі форма ўвасаблення. Яна, напэўна, можа быць рознай. Міжнароднае біенале пачынаецца з канцэпцыі. Ёсць такая — выстаўляйце жывапіс, канцэпцыя ўсё змацуе. Літоўцы зрабілі заўважаны многімі праект з удзелам звычайных жывапісцаў, глядач спрычыняўся да выбару-ратацыі экспазіцыі — і атрымалася вельмі сімптаматычнае адлюстраванне працэсу, інтэрактыўнае ўзаемадзеянне.**

— На Венецыянскім форуме наш першы беларускі ўдзел быў заўважаны, верагодна, яшчэ па адной прычыне: у аснове ўсіх біенале ляжыць канцэптуальнасць і лічыцца, што публіцы хочацца нечага пачуццёвага. Аднак усё роўна: чыста жывапіснай канцэпцыі там было няма чаго рабіць, хоць творы жывапісцаў я бачыў —球 рознага кшталту і ўзроўню. На супрацьпастаўленні праяўляюцца многія рэчы: прымітыў каля генія выйграе і ў такім кантэксце прэтэндуе на новую і абсалютна нечаканую пластыку.

**Але ж вернемся да нашых стымулаў: якія захады варта зрабіць, каб біенале прадстаўляла не проста свежыя работы (за два гады, паводле назвы), а стала новым крокам, прарывам, правакацыяй для мастака?.. Гэта ж так натуральна і цікава, калі творца выказваецца на сучасныя тэмы, рэагуе на рэчы, якія хвалююць усіх.**

— Мастак не думае пра праблему, а думае пра ўмовы, у якія яго зацягвае сітуацыя. Мы стварылі нейкі фармат — фармат біенале, і ніхто ж творцу не спытаў, падабаецца яму тое ці не. Але гэты новы выставачны фармат адразу стаў больш прэстыжным, чым проста выстава, якая нічога не дае, не вызначае, не выяўляе. Яна пакута і для мастацтвазнаўцы: яе цяжка асэнсоўваць, немагчыма прымяніць да яе сучасныя крытэрыі аналізу. А вось у біенале, якое падагульняе мастакоўскую працу, у якім з'яўляюцца нейкія намінацыі, робяцца відавочнымі суадносіны сіл, любому аўтару становіцца цікава ўдзельнічаць, бо гэта вылучае яго, дае шанц быць адзначаным, заўважаным, прымусіць загаварыць пра сябе калег, прафесійны асяродак. І публіку, дарэчы, таксама, бо ў нашым біенале ёсць прыз глядацкіх сімпатый — не самая нізкая адзнака. Што характэрна: прозвішчы часта супадаюць — адных і тых жа мастакоў выбіраюць і публіка, і прафесіяналы.

**То-бок стаць пераможцам біенале — гэта прэстыжна?..**

— Безумоўна. На арганізацыю гэтага біенале мне бракавала часу, да таго ж я не меў права вылучаць ідэю, бо яна ўжо была, быў сімвал: Сяржук Цімохаў. Ён распачаў правядзенне біенале, і ўсіх узрушыў яго заўчасны і нечаканы сыход. Тут праявілася чалавечая, мастакоўская салідарнасць, што ўвогуле ў нашым асяроддзі рэдка назіраецца.

**Напэўна, ужо сёння варта думаць пра наступнае біенале?**

— Так, трэба, каб мастакі наперад ведалі ідэю будучай выставы. Актуальную, сучасную... Калі няма запатрабаванай тэмы, то экспазіцыя не выклікае інтарэсу. А запатрабаванасць (кан'юнктура) выяўляе настроі грамадства, яе трэба знайсці, выцягнуць, зразумець, пра што думаюць людзі... Рызыка не патрапіць, безумоўна, ёсць. Але калі з'яўляецца сапраўды актуальная ідэя, яна становіцца носьбітам энергіі, на яе адзавецца ўсялякі разумны мастак, каб знайсці ўласнае выражэнне ў форме. І тады мастак будзе прынцыповым і цікавым. Таму такая ідэя ўжо сёння павінна ляжаць у кожнага на стале. Далей — маштаб прэзентацыі. Адной залы мала, важна, каб удзельнічалі усе галерэі, якія ёсць у Мінску. Так працэс набудзе значнасць, рух.

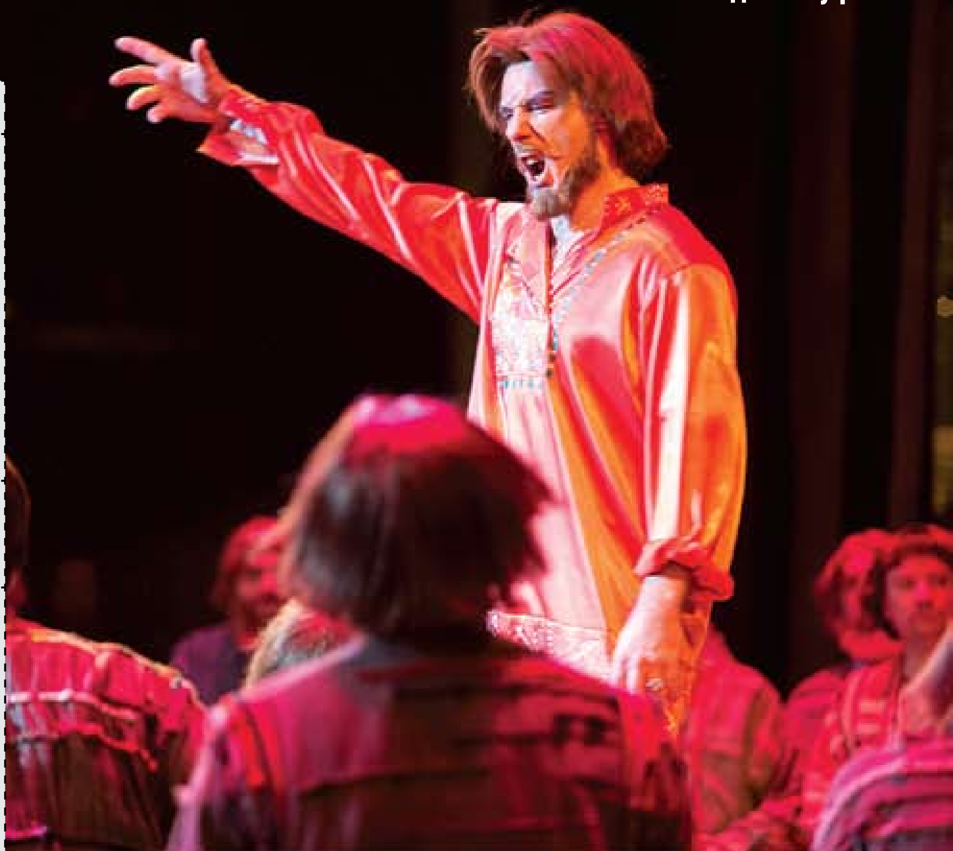
Вось такія амбіцыйныя планы. Я разумею, што для пэўнага тыпу творцаў больш звыкла рухацца павольна. Але наперадзе — мара, неўвасобленыя ідэалы. Зазірнуць за небакрай, знайсці новы вобраз, адлюстраваць яго — хіба гэта не стымул? Цудоўны стымул! ■

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

# У горне высокіх страсцей

## III Мінскі міжнародны калядны оперны форум

У якой сітуацыі тэатр ладзіць фестывалі? Калі ёсць што паказваць самому. Калі ёсць каго запрашаць. І нарэшце, калі аўтарытэт менавіта гэтага калектыву ў абраным жанры высокі і неаспрэчны.



ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

**Пры канцы мінулага года оперны форум прайшоў у Мінску ўжо трэці раз. Значыць, каляіна існуе, публіка чакае, традыцыя фарміруецца. Першы форум, хоць і быў пачаткам, аглушыў разнастайнасцю ўражанняў і напалам сцэнічных жарсцяў. У яго ўвайшлі тры нашы пастаноўкі («Набука», «Кармэн», «Тоска»), дзве прывезеныя — латвійская «Травіята» і «Севільскі цырульнік» з маскоўскай Новай оперы. Другі запомніўся гастрольнай «Травіятай» з Хіблай Герзмавай, а таксама нашымі, па тым часе апошнімі прэм'ерамі — «Аідай» і «Севільскім цырульнікам», «Снягуркай». Трэці аказаўся не менш насычаным. Яшчэ больш уражанняў і гасцей, яшчэ большы размах.**

## СПЕКТАКЛІ НАШЫ, ЗОРКІ ЗАПРОШАНЫЯ...

Выдатна, што баляванне оперы адкрывалася творам менавіта айчыннага кампазітара — «Сівой легендай» Дзмітрыя Смольскага. Вердзі і Пучыні прысутнічаюць на афішы кожнага тэатра, але ў свеце высока цэніцца эксклюзіў.

Не буду дэталёва аналізаваць фестывальны паказ «Легенды»: нядаўна «Мастацтва» пісала пра спектакль. Заўважу дзве акалічнасці. Па-першае, тэатр выставіў дастаткова моцны склад выканаўцаў: Кізгайла — Станіслаў Трыфанаў, Любка — Аксана Волкава, Ірына — Кацярына Галаўлёва (для яе гэта сталася прэм'ерай). На партыю галоўнага героя рэжысёр Міхаіл Панджавідзэ запрасіў саліста Вялікага тэатра, так што Рамана Ракутовіча спяваў Раман Муравіцкі. У тэнара прыгожы голас, відавочныя абаяльнасць і тэмперамент. (Цікава, наш Сяргей Франкоўскі ў сцэне спакушэння паўставаў маральна непахісным, бо гераіню — Любку — проста ненавідзеў. Герой Муравіцкага вагаўся, яму цяжка было змагацца з уласнымі пачуццямі і пераадолець жаночыя чары гэтай пані.)

Знаўцы беларускай мовы, якія знаходзіліся ў зале, уважліва прыслухоўваліся да спеваў Муравіцкага: адно недакладна або няправільна вымаўленае «ц» або «дз» пачало б руйнаваць вобраз караткевічаўскага персанажа. На шчасце, так не здарылася. Артыст вывучыў немаленькую партыю дзеля аднаго паказу на форуме, але на гэта ёсць свая прычына. Ягоны бацька — беларус, хоць і жыве ў Сібіры, родная сястра і цяпер у Жодзіне. Так што з мовай спявак знаёмы даўно, з таго часу, калі яму, дзіцёнку, бацька чытаў уголас беларускія кніжкі.

На афішах і ў праграмках форуму неаднойчы пазначалася: «з удзелам зорак сусветнай оперы». Так, у спектаклях былі зоркі, але часам — проста спевакі. У гэтым плане нечаканым стаўся «Яўгеній Анегін». Чацвёрка выканаўцаў (Анегін — Андрэй Бандарэнка, Таццяна — Марыя Баянкіна, Ленскі — Дзмітрый Варапаеў, Вольга — Юлія Матачкіна) прадстаўлялі Акадэмію маладых спевакоў Марыінскага тэатра. Наша традыцыйнае ўяўленне: ах, Марыінка! ах, Гергіеў! ах, Акадэмія... Ды парадокс! Усе згаданыя спевакі маюць прыстойную біяграфію, перамогі на конкурсах, вядучыя партыі, удзельнічаюць у фестывалях. Усе добра спяваюць! Але... У 2-й дзеі спектакль пачаў «развальвацца» на вачах. Значыць, справа не ў тым, як спяваюць?!

«Анегін» — насамрэч досыць каварная опера. Знешне простая. Падумаеш, «лірычныя сцэны»! Але чатыры героі звязаны між сабой тонкімі сэнсавымі ніцямі. Бандарэнка ўсё праспяваў як трэба. На жаль, яму не хапала харызмы, унутранай энергетыкі, сцэнічнай яркасці. Калі Анегіна як асобы па сутнасці няма, тады і эмоцыі Таццяны, яе ліст і прызнанне ўспрымаюцца празмернай жаночай экзальтацыяй. Сэнс учынкаў і пачуццяў губляецца. Хоць з чацвёркі запрошаных Марыя Баянкіна найбольш і пераконвала. І па паводзінах, і візуальна Ленскі (Дзмітрый Варапаеў) выглядаў на балі ў Ларыных амаль карыкатурна і таму выклікаў не шкадаванне, а смех. Калі тое, што адбываецца на сцэне, існуе асобна ад гледача, тады ў пэўны момант сачыць за відовішчам становіцца нецікава. «Не тое што не веру — зусім не веру!» — сказаў бы паважаны Канстанцін Сяргеевіч. І меў бы рацыю! Ленскага забілі падчас дуэлі? Дык гэта ж тэатр, таму ўсё вакол несапраўднае!

Падобны вынік узнік, думаю, і таму, што вельмі традыцыйна пастаўлены спектакль у выкананні айчынных спевакоў трымаецца на дакладных акцёрскіх работах і тонкім псіхалагізме. Уладзімір Пятроў і Уладзімір Громаў — амаль ідэальныя Анегіны. З іх арыстакратызмам, хандрой, пагардай да правінцыйнасці мыслення і стылю жыцця. Таццяны Алены Золавай і Анастасіі Масквіной розныя і адна за адну лепшыя. Ленскі Юрыя Гарадзецкага наогул па-за ўсялякай канкурэнцыяй! Выразней за яго ў бліжэйшыя дзесяць гадоў ніхто не спяе і не сыграе. Вядома, лепей не параўноўваць «нашых» і «не нашых», але што зробіш, калі паралелі напрошваюцца самі?

## БУДЗЕ БАГАЦЕЦЬ УСХОДАМ?..

«Князь Ігар», паказаны ў межах форуму, пакінуў больш моцнае ўражанне. Ён пастаўлены ў Мінску Юрыем Аляксандравым, адным з найбольш яркіх і парадаксальных расійскіх рэжысёраў, даўно, ажно ў 1996-м. Перад форумам была паказана новая рэдакцыя оперы Барадзіна. Гэтай справай займаўся сам Аляксандраў, сцэнаграфія і большасць касцюмаў засталіся тымі самымі, іх толькі крыху асвяжылі.

Калі сярод запрошаных салістаў «Анегіна» пераважалі піцерцы, дык у «Ігару» — масквічы. Юрый Нячаеў, які спяваў князя, мінскаму слухачу знаёмы — запомніўся прыгожым барытонам на заключным гала аднаго з мінулых форумаў. Больш за 20 гадоў ён працуе ў Вялікім тэатры Расіі. Мае велізарны рэпертуар, агромністы паслужны спіс. Але ў «Князю Ігару» Нячаеў пакінуў супярэчлівае ўражанне. Ёсць эпізоды, у якіх ён выразны, напрыклад, пачатковыя, калі войска збіраецца ў паход, ці псіхалагічна абгрунтаваны фінал, калі князь, а цяпер жабрак, вяртаецца на радзіму. Разгорнутая арыя ў палавецкім стане праспявана пісьменна, але ў паводзінах артыста хапае сцэнічных штампаў. (Станіслаў Трыфанаў, які выконвае Ігара ў нас, умее трансліраваць эмацыйны стан князя. Ягоны персанаж проста слухае Канчака, а ты адчуваеш, што робіцца ў душы героя.)

Зрэшты, разбурыць давер да сцэнічнай верагоднасці лёгка. І тут узнікае пытанне да мастака па касцюмах. Атласныя кашулі князя Ігара і яго сына (сцэна ў палавецкім стане) выклікаюць іранічны смех. У XI стагоддзі такія тканіны мо і не вырабляліся. Таму бацька і сын выглядаюць нібы артысты сучаснага ансамбля песні і танца, якія чамусьці цішком збеглі сюды са свайго канцэрта. Вядома, можна слухаць, заплюшчыўшы вочы, але навошта тады ісці ў тэатр?

Абаяльнасць і непасрэднасць паводзін Уладзіміра Ігаравіча (Эдуард Мартынюк) прымушала забыць пра недарэчнасць візуальнага аблічча. З самім князем Ігарам больш складана, бо кашулька «ўдала» абмалёўвала «піўны» жывоцік. Магчыма, гэта адна з праяў свядомай дэгераізацыі вобраза? Бо ўсхваленне князя ў нечым і надакучыла за дзесяцігоддзі пафасных пастановак. Такая прыхаваная мэта магла быць у рэжысёра і выканаўцы.

Два моцныя і экспрэсіўныя вобразы паўстаюць у «рускай» частцы пастаноўкі: Яраслаўна (Ніна Шарубіна) і князь Галіцкі (Андрэй Валенцій). Сястра і брат, але адначасова антаганісты паводле маральных прынцыпаў. Асаблівасцям драматычнага сапрана Шарубінай надзіва ўдала пасуе партыя Яраслаўны. Адпавядае насычанасцю і экспрэсіяй эмоцый, уменнем маляваць партрэт буйным штрыхом. Артыстка дакладная і пераканаўчая ў кожным эпізодзе — з мужам, братам, нянькай,

«Князь Ігар». Андрэй Валенцій (Галіцкі).

«Зігфрыд» Рыхарда Вагнера. Сцэна са спектакля.

баярамі. Салістка існуе ў прасторы спектакля, ні на хвіліну не выходзячы з вобраза. Невыпадкова ў мінскім «Ігару» галоўным пазітыўным героем аказваецца зусім не князь, а менавіта яна, жанчына, Яраслаўна!

Гэтак жа паглыблены Андрэй Валенцій у вобраз і стан Галіцкага. Віртуозная праца! Сапраўдная асалода — сачыць за кожнай хвілінай знаходжання героя на сцэне. Ён прыцягвае ўвагу ў першых эпізодах, далей да партрэта дадаюцца новыя фарбы. Каварны, нахабны, разбэшчаны. Пазбаўлены маральных прынцыпаў. Для яго ўлада — сродак жыць без клопатаў і турбот. Магчымасць зневажаць, правакаваць у свайго атачэння нізкія пачуцці і ўчынкі. Гэты Галіцкі страшны, злавесны, але не плакат і схема — жывы чалавек.

Хан Канчак у інтэрпрэтацыі Міхаіла Казакова асабіста для мяне стаўся адным з найбольш яркіх уражанняў форуму. Неверагодна прыгожы і насычаны бас, яркі і густы ніжні рэгістр. Усе ноты і словы співаюцца дакладна, фанетыка бездакорная. Але і візуальна, рухам, жэстам артыст пераконвае! Казакоў маляваў не старога, стомленага жыццём і ваеннымі паходамі, а досыць маладога хана (не істотна, што дачка дарослая, на Усходзе ўсё раней!). Гэты Канчак высокі, ударлявы, як ганчак. У ім увесь час адчуваеш усходнюю хітрасць і прыхаваную прыродную моц.

Спявак нарадзіўся ва Ульянаўскай вобласці, скончыў Казанскую «консу» (што значыць — быць блізка ад героя!). Два дзесяцігоддзі саліст маскоўскага Вялікага тэатра. Мае агромністы рэпертуар. Спявае на самых прэстыжных сцэнах свету: Амстэрдам, Афіны, Вашынгтон, Вена, Гётэборг, Дрэздэн, Манрэаль, Парыж, Страсбург, Тэль-Авіў. Артыстаў такога кшталту можна запрашаць да нас на любыя басовыя партыі.

І апошняя думка, якая датычыць спектакля. Новы беларускі «Князь Ігар» пераконвае: у відавочным ваенным і прыхаваным каштоўнасным паядынку (Русь — полаўцы, ідэалы хрысціянскай культуры — язычніцтва) перамагаюць зусім не прадстаўнікі ўласна рускага этнасу. Непрадуманы ваенны паход спараджае велізарныя ахвяры, суцэльны п'яны разгул — як працяглы фізічны стан, як мэта і сродак баўлення вольнага часу (разгорнутая сцэна ў пакоях Галіцкага паўстае актуальнай, нібыта ўчора Барадзіным напісана!). У рэшце рэшт вымалёўваецца не надта прывабная карціна «рускага характару», якая тлумачыць многія пазнейшыя падзеі і з'явы расійскай гісторыі. Рускія князі не могуць дамовіцца, а полаўцы згуртаваны вакол хана і таму — магутная сіла. Вядомы сказ пра тое, што магутнасць Расіі будзе прырастаць дзякуючы Сібіры, можна перафразіраваць наступным чынам: дзякуючы паўднёвым народам, традыцыям усходняй культуры (як высвятляецца, больш яркай, маляўнічай і трывалай). Тэма, вельмі актуальная ў цяперашніх рэаліях!

Ідэальнай адпаведнасці складнікаў «Ігара» — аркестр, салісты, балет, магутныя харавыя сцэны (опера Барадзіна перадусім харавая!) — шмат у чым спрыялі майстэрства, густ і дасведчанасць дырыжора Паўла Сарокіна. Міжволі ганарышся, што такія асобы трапляюць на наш форум! Сын вядомых салістаў Вялікага тэатра — спявачкі Тамары Сарокінай і танцоўшчыка Шаміля Ягудзіна. Стажыраваўся ў Парыжскай кансерваторыі, пазней у Бостане (у тым ліку ў Леанарда Бернстайна). Быў асістэнтам Мсціслава Растраповіча, калі той ставіў у Вялікім тэатры «Хаваншчыну». Апошнія пяць гадоў запрошаны дырыжор Ковент-Гардэна. Што тут можна дадаць? Толькі авацыі...

### РЫХАРД ВАГНЕР... ПРАДСТАЎЛЯЕ

Спектакль «Зігфрыд», паказаны Сафійскай операй, — з'ява, каштоўная па многіх прычынах. У далёкім 1977-м нямецкі рэжысёр Карл-Хайнц Фіртэль увасобіў у Мінску оперу «Лаэнгрын». У 2010-м на афішы нашага тэатра з'явіўся балет «Трыстан і Ізольда», пастаўлены на музыку слаўтага немца. З оперным стылем Вагнера, яго паэтыкай і эстэтыкай мы знаёмыя завочна або прыблізна, хоць асобныя творы ці фрагменты з опер зрэдку гучаць у філармоніі.

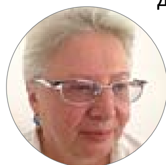
Пастаноўка «Кальца нібелунга» ў Мінску наўрад ці будзе ажыццёўленая. Думаю, пакуль не дараслі, а мо і вялікай патрэбы няма? Бо неабходна мець велізарныя сродкі. Мець менавіта вагнераўскіх вакалістаў, здатных вытрымаць шматгадзінныя спевы. А галоўнае, патрэбен глядач, гатовы чатыры вечары слухаць тэтралогію. У Сафіі, заўважым, усё «Кальцо» выконваецца, як і ў Марыінцы. Дарэчы, вясной наша опера ўвасобіць «Лятучага галандца». Твор не ўваходзіць у тэтралогію, але прэм'ера — знак пашаны кампазітару, чый 200-гадовы юбілей (гэтак сама, як і 200-годдзе Джузэпе Вердзі, яго-нага саперніка і антаганіста) сёлета адзначае ўвесь свет.

ФОТА МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

КУЛУАРЫ

**На III Мінскі оперны форум прыехалі вядомыя музыказнаўцы і крытыкі з Масквы і Санкт-Пецярбурга, для якіх опера — галоўная творчая і жыццёвая зацікаўленасць. Таму мы запыталіся ў некаторых з іх пра самыя моцныя ўражанні форуму і тэндэнцыі, якія ўласцівы опернаму тэатру ў Расіі і свеце.**

## *Абсалютны эксклюзіў і вар'яцкія нагрузкі*



**Алена Траццякова**, *музыказнаўца, рэдактар аддзела «Пецярбургскага тэатральнага часопіса»:*

— Прысутнасць на афішы фестывалю аднаго ці двух спектакляў, запрошаных з іншых краін, — абсалютны эксклюзіў! Бо музычныя форумы, якія ладзіць, напрыклад, Марыінскі тэатр, гэта ўсё-такі часцей гастролі спевакоў. Колькі гадоў таму Валерый Гергіеў увасобіў у Пецярбургу ўсё «Кальцо нібелунга», таму оперы Вагнера не з'яўляюцца для мяне адкрыццём. З другога боку, выправіцца ў Сафію музыказнаўцу не надта проста! Вось чаму балгарскі «Зігфрыд» быў для мяне вельмі цікавы — пастаноўка дае ўяўленне пра музычны стан і тэатральны стыль, уласцівы Сафійскай оперы.

Што да ацэнак усяго форуму, дык беларускі Оперны тэатр можа вытрымліваць падобную фестывальную «гонку» толькі пры пэўным узроўні прафесійнасці. Аналагічныя фестывалі — трэнаж для аркестравага і харавога цэхаў, сур'ёзная школа, якая выводзіць тэатр на іншы ўзровень. Правядзенне форумаў становіцца стымулам. Тады і бягучы рэпертуар асэнсоўваецца інакш, выконваецца лепей. Музыканцкая планка (стан аркестра і хору) у вашым тэатры высокая і вытрымлівае вар'яцкія нагрузкі. Што да ўласна тэатральнага складніку, ён больш спрэчны. Гэта натуральна, бо тэатр — справа жывая, рухомая. Нельга паставіць адзіна правільны спектакль паводле адзіна правільнага твора. Бо як толькі ўзнікае традыцыя і канон, адразу — штамп! Далей руху няма. Мне здаецца, што падчас падрыхтоўкі наступных форумаў на пастановачную частку спектакляў варта звярнуць большую ўвагу.

Суадносіны паміж тым, што чую і бачу, у розных пастаноўках аказаліся непадобныя. Найбольш цэласнай у гэтым плане была «Сівая легенда». Партытура, напісаная 35 гадоў таму і адрэдагаваная аўтарам, спалучана з візуальным шэрагам, які існуе ў спектаклі, удала выкарыстаны шматлікія тэхнічныя магчымасці сцэны. Такая гармонія дзівосным чынам адбіваецца на салістах, яны пачынаюць дзейнічаць і жыць ад імя персанажа. На «Сівой легендзе» быў вельмі адметны склад выканаўцаў. Восенню 2012 года я прыязджала на прэм'еру, таму магу сцвярджаць: пастаноўка змянілася, вырасла, знікла некаторая паспешлівасць, калі спектакль толькі сабраўся, ка-



«Сівая легенда» Дзмітрыя Смольскага. Раман Муравіцкі (Раман).

Такім чынам, «Зігфрыд». У Мінск прыехалі аркестр, дырыжор, салісты, тэхнічныя службы. Шчасце, што Вагнер не надта любіў хары і яго оперы не перанаселеныя! Дарэчы, усе гастрольныя выдаткі балгарскіх гасцей аплачвалі гаспадары форуму. «Зігфрыд» увасоблены нядаўна, у 2011-м. Рэжысёр Пламен Карталаў (ён і дырэктар тэатра), мастак Мікалай Панаётаў, дырыжор Эрых Вехтэр (прадстаўнік Германіі лепей за іншых адчуе стылістыку Вагнера).

Што ўразіла? Сучаснасць і абагульненасць рэжысёрскай трактоўкі. Адсутнасць архаікі ў сцэнаграфіі. Ніякіх шкур, шлемаў, праз якія можна выяўляць прыкметы старадаўнасці. Дугі на працягу трох дзей набываюць розную канфігурацыю, іх можна ўспрымаць як касмічны пейзаж, як спадарожнікі Сатурна, часткі запаветнага кальца.

Не менш узрушыла трываласць спевакоў, якія не сыходзілі са сцэны цягам некалькіх гадзін. Неаднойчы чула: з тэнарамі трэба асцярожна! Божа барані іх перагружаць! Паслухаўшы «Зігфрыда», з такіх высноў пачынаеш смяяцца. Вядома, балгарская вакальная школа заўжды высока каціравалася і лічылася моцнай. Але сафійскія спевакі пераўзыходзяць усе магчымыя ўяўленні! Яны пяюць і адначасова куляюцца, бегаюць, лазяць па адмысловым збудаванні, якое ўспрымаецца як лес, пячора ці ліяны.

Нястомныя і дынамічныя і Зігфрыд (тэнар Кастадзін Андрэеў), і ягонае атачэнне. Карлік Міме (характарны тэнар Красімір Дзінеў), Альберых, яшчэ адзін карлік і сваяк Міме (барытон Бісер Георгіеў), Вандроўнік і Вотан (бас Мікалай Пятроў). Дасціпна вырашаны сцэны, звязаныя з Лясной птушкай (спявачка Мілена Гюрава мае і балетную адукацыю). Таму птушка — гэта акрабатка, якая з дапамогай цыркавой трапецыі лёгка лунае ў прасторы. Менш цікавая Брунгільда, дзеля якой Зігфрыд і ажыццяўляў подзвігі. Баясгалан Дашням, манголка па нараджэнні, мае балгарскую вакальную адукацыю. У сэнсе спеваў усё «о.к.». Але міфічную гераіню ўяўляеш больш незвычайнай. І... рамантычна-танклявай.

«Зігфрыд» разгортваецца няспешна. У 1-й дзеі думаеш: навошта так доўга?! Хіба нельга карацей? У 2-й нарэшце трапляеш у свет вагнераўскіх герояў і атрымліваеш каласальнае задавальненне. Але пяцігадзінны спектакль вытрымае не лі яго толькі «выпеклі», з'явілася больш змястоўнасці і асэнсаванасці. Рэдкі выпадак, але меркаванні крытыкаў на форуме ў дачыненні да «Легенды» супадаюць.

Калі разважаць пра агульныя тэндэнцыі, дык не магу не заўважыць, што ў рэпертуарах оперных тэатраў розных краін мала барочнай оперы. Зусім няма нямецкай і французскай. Затое шмат італьянскай. Кепска з музыкай, напісанай у ХХ стагоддзі. Абіраючы пэўную назву, пастановачныя групы ў тэатрах радзей за ўсё задаюць сабе пытанне: «А пра што мы хочам атрымаць спектакль?» Уражанне, што такі клопат чамусьці наогул не ўзнікае.

## *Матывацыя кожнага такта...*



**Кацярына Крэтава,** *музыказнаўца, член экспертнай рады расійскай тэатральнай прэміі «Залатая маска»:*

— Была прыемна здзіўлена, што аснову дзейнасці тэатра складае дзяржаўнае фінансаванне. А гаспадары форуму дзякуючы спонсарам могуць аплаціць прыезд такой маштабнай пастаноўкі, як «Зігфрыд». Выдатна, што аркестр існуе ў двайным складзе — гэта дазваляе «развесці» гастролі і даваць паўнацэнныя спектаклі на асноўнай сцэне. У Расіі нечым аналагічным мы пахваліцца не можам.

Опера — з'ява сінтэтычная. І першае, што нас хвалюе, — узровень аркестра, вакалу, тое, як яны спалучаюцца. Рэжысура і ўласна музыка ў оперным тэатры — тэма, якая абмяркоўваецца часта. Ці існуюць межы рэжысёрскага ўмяшання ў музычны тэкст, яго прэпаравання?

Усе спектаклі, убачаныя ў Мінску, выклікалі інтарэс, але для мяне як крытыка «Яўгеній Анегін» аказаўся болей вартым аналізу, чым «Зігфрыд», у якім ёсць гармонія. «Анегін» даваў матэрыял для роздуму. Я супраць радыкальных пастановачных рашэнняў, калі твору навязваецца іншы сюжэт. Але заўважыла, што адсутнасць рэжысуры можа «ўзламаць» музычны тэкст не ў меншай ступені. Увогуле рэжысура — гэта не прыдуманае рашэнне, а праца з артыстамі, калі кожны крок і такт матываваныя. І таму надзвычай арыгінальнай падалася «Сівая легенда» ў пастаноўцы Міхаіла Панджавідзэ, дзе ўсе персанажы мелі ўласную гісторыю.

Лічу, што досыць часта рэжысуры ў оперным тэатры няма — цяпер яе замяняе анімацыя, а рэжысёр выступае ў ролі масавіка-забаўляльніка. Як у атэлях Турцыі. Сцэнаграфія ператварылася ў дызайн (як элементы «IKEI» ў оперы «Воцэк» Берга, пастаўленай Дзмітрыем Чарняковым у маскоўскім Вялікім тэатры). Вельмі часта ў сучасным тэатры мы бачым не рэжысуру і сцэнаграфію, а анімацыю з дызайнам. Для такіх з'яў я знайшла тэрмін, і з ім згодны многія спецыялісты: «гламурная самадзейнасць». ■

ЗАНАТАВАЛА Т.М.

кожны меламан. Першы раз бачыла, каб гледачы сыходзілі не ў антракце, а ў сярэдзіне другой ці трэцяй дзеі. Прычына банальная: не ў цэнтры, а на ўскраінах горада пасля 12 ночы грамадскага транспарту няма. Толькі таксі. Калі спектакль маштабны, магчыма, варта пачынаць яго на гадзіну раней, як некалі рабіў Музычны тэатр па суботах і нядзелях?

## COMPETIZIONE DELL'OPERA. БЕЛАРУСКАЯ ВЕРСІЯ

Міжнародны вакальны конкурс Competizione dell'Opera, які збірае выканаўцаў італьянскай оперы, зрабіўся «разынкай» апошняга форуму. Ён заснаваны ў 1996-м у Германіі, у 2011-м паўфінал і фінал спаборніцтва адбываліся ў маскоўскім Вялікім тэатры. Там і пазнаёміліся дырэктар конкурсу прафесар Ханс-Іахім Фрай і генеральны дырэктар нашага тэатра Уладзімір Грыдзюшка. Апошні і прапанаваў наступны конкурс правесці ў Мінску.

Што папярэднічала фіналу, які мы пабачылі? Праслухоўванні спевакоў (іх было 150, ва ўзросце ад 20 да 30 гадоў) прайшлі ў Вене, Дрэздэне, Сочы, Маскве і Мінску. У выніку да нас прыехала толькі 60 вакалістаў. З беларусаў сіта адбору адолелі Анатоль Сіўко і Ілья Сільчукоў. Майстэрства фіналістаў ацэньвалі кіраўнікі буйных тэатраў свету, імпрэсарыя і славутыя выканаўцы. У журы прадстаўлены Заходняя Еўропа (Германія, Англія, Аўстрыя), Польшча, Грузія, Украіна, краіны Балтыі, Узбекістан. З беларусаў — Ніна Шарубіна і Сяргей Франкоўскі. Калі ў Мінску збіраюцца спецыялісты такога ўзроўню, важна, што яны прысутнічаюць і на ўсіх іншых акцыях форуму. У выніку атрымалася вялікая міжнародная оперная біржа.

Эмацыйнае напружанне і інтрыгу (хто пройдзе ў фінал? ці трапяць нашы? хто стане пераможцам?) падагравалі прыстойныя прэміі: першая — больш за 9 тысяч еўра, другая — 5, трэцяя — 2,5. Два туры закрытыя. У фінале, што выконваўся на публіцы, вакалісты, якіх засталося 15, спявалі ў суправаджэнні аркестра, за пультам стаяў іспанскі дырыжор Даніэль Мантанэ. Выбар пераможцаў, як заўважыў прафесар Фрай, грунтаваўся на пяці крытэрыях: галасавы матэрыял, тэхнічны бок, музыкальнасць спевака, асабістыя якасці і, нарэшце, форма выступлення.

Чым прывабіў фінал? У яго трапілі сапраўды яркія, выразныя, таленавітыя. Як заўжды, дамінавалі жанчыны, мужчын было менш. Шмат сапрана, мала мецца, ніводнага тэнара. Рэпертуар адмысловы, амаль не траплялі́ся «хіты» і шлягеры. Гучала тое, што рэдка выконваецца: «Лючыя дзі Ламермур», «Адрыена Лякуўрэр», «Валі», «Фаварытка», «Эрнані». Не толькі Вердзі, Расіні і Масканьі, як уяўлялася, але і Даніцэці, Каталані, Моцарт.

Агучаныя вынікі... крыху расчаравалі. І мяне, і многіх. Хоць падчас апошняга туру і да афіцыйнай заявы журы мне ўдалося адгадаць двух з трох. Пераможцам Competizione dell'Opera стаўся Рахім Мірзакамалаў з Узбекістана. Не маю нічога супраць: цікавы барытон, «сабраны», роўны і насычаны гук. Праўда, тры разы за два дні слухаць сцэну смерці Радрыга з «Дон Карласа» — гэта ўжо занадта. На гала-канцэрце можна было праспяваць і штосьці іншае, не адзін жа Радрыга ў рэпертуары! З вакалам усё як мае быць, але харызмы і разняволенасці пакуль не стае. І гала-канцэрт тое пацвердзіў. Аюна Базаргуруева (Расійская Федэрацыя) з яе арыгінальным рэпертуарам і моцным сапрана аказалася трэцяй.

Найбольш адметнай сярод пераможцаў падалася ўкраінка Дар'я Князева (другая прэмія). Калі многія канкурсанты выглядалі юнымі асобамі, у якіх замала жыццёвага вопыту, дык тут на сцэну выйшла сталая і абаяльная жанчына. Вельмі прыгожае мецца, адметны тэмбр, насычанасць розных рэгістраў. Невыпадкова Князева сабрала самы ўнушальны букет спецпрызоў — запрашэнні ў Ташкент і нямецкі Эрфурт (там яна 10 разоў праспявае Эбалі ў «Дон Карласе»). Расіянка Карына Керунц атрымала запрашэнні ў Латвію і ў Аўстрыю. Адзначаны яшчэ дзве прадстаўніцы расійскай школы: Любоў Сітнік паедзе ў Сафію, а Настассю Кікот убачым у Мінску. Нашага Сільчукова чакаюць у эстонскай оперы. Бас-барытон Анатоль Сіўко, здавалася б, не атрымаў афіцыйнага прызнання, але Роберт Гілдэр, дырэктар міжнароднага прадзюсарскага цэнтра, запрасіў яго ў Лондан.


Рахім Мірзакамалаў (Узбекістан), пераможца конкурсу Competizione dell'Opera.

Вядома, шкада, што такая дзівосная птушка, як конкурс выканаўцаў італьянскай оперы, заляцела да нас толькі аднойчы. У 2013-м паўфінал і фінал будуць ладзіцца ў аўстрыйскім Лінцы. Але тая акалічнасць, што конкурс усё-такі завітаў у Мінск у мінулым снежні, дапаможа нам хутчэй зрабіцца часткай сусветнага вакальнага працэсу.

## ВАКАЛЬНАЯ ФЕЕРЫЯ

«Хм, гала-канцэрт?.. — прамовіць скептык. — Хіба тут ёсць канцэптуальны пачатак?» Мо і няма, але гала дае панараму, зрэз таго, што робіцца ў свеце высокай оперы. У дадатак, калі ў зале кіраўнікі розных оперных тэатраў, а на сцэне знакамітыя вакалісты з 12 краін, разумееш, што прысутнічаеш на маштабнай мастацкай акцыі.

Нечаканым адкрыццём — пра яго ў кулуарах казалі ўжо на пачатку форуму — стаўся контртэнар Арцём Круцько. Спявае ў Чэлябінску, запрошаны саліст Марыінкі. Унікальны голас у тры актавы, выступае ў барочных операх. Публіка ад яго проста вар'яцела! Ад нечаканасці тэмбру, немагчыма высокіх нот, арыгінальнасці рэпертуару (рэдка выконваемыя Гендэль, Глюк, дый Глінка таксама).

Нашых аказалася няшмат, але ўсе як на падбор — моцныя па галасах, надзіва эфектныя. Уладзімір Пятроў, Анастасія


Дар'я Князева (Украіна).


Аюна Базаргуруева (Расія).

ФОТА НАТАЛЛІ БАГРАЦОВАЙ.

Масквіна, Сяргей Франкоўскі. Акрамя іх — Юрый Гарадзецкі, які рамансам Немарына і голасам найчысцейшай красы проста загіпнатызаваў публіку. Прымусіў думаць: ніхто не здольны спяваць пяшчотней, чым тэнары, няма оперы больш прачулай, чым «Любоўны напой» Даніцэці. Спевы прыгажуні Аксаны Якушэвіч штораз пераконваюць: яе талент разгортваецца, набывае новыя фарбы, а сама артыстка мае моцны сцэнічны тэмперамент.

Надзвычай цікава было паслухаць «трэнераў, якія самі гуляюць», інакш кажучы — членаў журы. Маўляў, а суддзі хто?! Але ўзровень іх вакалу і надзвычайнай спеўнай культуры пацвярджаў іх права вырашаць лёсы маладых спевакоў. Ну дзе яшчэ можна пачуць «ужывую» Тэймураза Гугушвілі, «залатога тэнара Грузіі»? Разгорнутая арыя Каварадосі з 1-й дзеі была праспяваная ім так, што зала рашуча патрабавала бісіраваць. Але і пасля гэтага голас немаладога вакаліста заставаўся такім жа свежым і насычаным.

Да Міхаіла Рысава як сябра журы стаўленне асаблівае. Ён «наш», тут скончыў кансерваторыю, шэсць гадоў спяваў у беларускай оперы (памятаю яго Ваўка са спектакля «Воўк і сямёра казлянят»). Рысаў зрабіў міжнародную кар'еру, запатрабаваны па ўсім свеце. Цяпер прадстаўляе Італію. І хоць мае салідны ўзрост, здолеў захаваць голас. Яго бас па-ранейшаму насычаны, багаты на вакальныя фарбы і эмацыйныя адценні. Курт Рыдл, саліст оперы з Аўстрыі, выконваў «Блыху» Мусаргскага. Уявіце, вывучыў на рускай мове! Зала арыстакратычна апранутых людзей проста згіналася ад нястрымнага рогату. Атрымалася неверагодна смешна. Адначасова гэта і падказка: на святочных імпрэзах патрэбна не толькі экспрэсія драмы. Публіка прагне зіхатлівай радасці, ёй заўжды не стае гумару і сатырычных фарбаў.

**А ШТО Ў СНЕЖНІ 2013-ГА?**

Свята оперы адбылося. Разнастайнае, эксклюзіўнае, шмат у чым феерычнае. Невыпадкова яно ладзіцца напярэдадні Калядаў і Новага года, якія тояць у сабе прадчуванне нечаканых адкрыццяў. У зале, сярод элітарнай і пазітыўна настроенай публікі, неаднойчы ўзнікала адчуванне, што жывеш нават не ў заможнай, а ў надзвычай багатай краіне (у бедных оперныя фестывалі не ладзяць і спевакоў з усяго свету не запрашаюць!). Кожны фестывальны дзень прыносіў не толькі знаёмствы, новыя ўражанні, але і пачуццё гармоніі з велізарным светам музыкі.

Пажаданні для форуму наступнага? Няшмат, але ёсць. Паколькі на IV Калядным, на жаль, не будзе конкурсу спевакоў, значыць, лягчэйшым акажацца вырашэнне фінансавых пытанняў. Дык можа ўсё-такі мае сэнс уключыць у фестывальную афішу не адну, а хоць бы дзве гастрольныя оперы? Няхай не перанаселеныя. Магчыма, спектаклі, якія ідуць у Мінску, каб не прывозіць аркестр з іншай краіны.

Калі ў нашых пастаноўках спяваюць зоркі — гэта цікава шырокай публіцы. Але якім бы выдатным ні быў асобны саліст, ён не ў стане змяніць агульную канцэпцыю спектакля ці моцна паўплываць на яе. Артыст — частка і фрагмент відовішча. Уяўленне пра найноўшыя тэндэнцыі оперы, рэжысёрскія інтэрпрэтацыі даюць толькі поўнамаштабныя пастаноўкі. І тут самае каштоўнае — свежыя назвы, спектаклі, якія ніколі ў нас не ставіліся. Музыка, якую ніколі не чуў беларускі слухач. Кожны Мінскі оперны фэст прымушае з нецярпеннем чакаць наступнага. Гадаць і думаць: якія новыя спектаклі пакажуць, якіх зорак пачуем? Літаральна праз паўгода будзем ведаць. ■

ДАР'Я АМЯЛЬКОВІЧ, ІЛЬЯ СВІРЫН

# Досвед эмацыйнага пагружэння

## Кінамедытацыі Шарунаса Бартаса

Культавы літоўскі рэжысёр у жыцці стварае прыкладна такое самае ўражанне, што і яго фільмы з іх амбівалентным спалучэннем заварожваючай энігматычнасці ды прыроднай прастаты. Часам у яго атрымліваецца нават лепей, чым у кіно — вядома, зусім ненаўмысна.



**Пакуль мінская публіка знаёмілася з апошняй стужкай Бартаса «Еўразіец», жорстка і справядліва ахарактарызаванай некаторымі крытыкамі як свядомае адмаўленне ад аўтарскай ідэнтычнасці ў пагоні за глядацкай кан'юнктурай, мы гутарылі з ім пра тыя яго фільмы, што без сумневу з'яўляюцца «бартасаўскімі». Размова адбылася ў кінатэатры «Перамога», дзе ў межах леташняга «Лістапада» прайшла рэтраспектыва рэжысёра.**

**У арыентаваных на «сур'ёзнае кіно» часопісах ды інтэрнэт-парталах можна знайсці мноства варыянтаў інтэрпрэтацый творчасці Бартаса. Выглядае на тое, што самога аўтара ўсё гэта не надта цікавіць. Як і ягоныя героі, ён не надта давярае словам. Ды вось толькі... маўчанне досыць цяжка перадаць у фармаце часопіснага інтэрв'ю: сродкі кіно для гэтага лепей пасуюць.**

**Вашы фільмы часта называюць медытацыямі...**

— Даруйце, але я не зусім разумею, што гэта такое. Слова «медытацыя» няма ў маім лексіконе.

**Вы нібы адлюстроўваеце ўнутраны свет, нешта няўлоўнае і суб'ектыўнае, але пры гэтым карыстаецеся дакументальнай манерай кінааповеду. Мы бачым твары людзей, краявіды, бытавыя сцэнкі, праз іх немінуча праяўляюцца пэўныя сацыяльныя кантэксты, час, эпоха — карацей, рэчы, у той ці іншай ступені аб'ектыўныя. Адпаведна, атрымліваецца пэўны парадокс...**

— Дзе тут парадокс? Ніводзін рэжысёр ніколі не існаваў па-за прасторай і часам. Раней нас не было і пазней не будзе.

**У кожным разе, адказаць на пытанне, пра што фільм, у выпадку з вашымі стужкамі амаль немагчыма.**

— Чаму? Дзве мае карціны — «Калідор» і «Дом» — сапраўды адлюстроўваюць перадусім унутраны стан чалавека, і патлумачыць, што ж там адбываецца ў кадры, часам даволі складана. Але ж астатнія шэсць фільмаў распавядаюць цалкам канкрэтныя гісторыі. Ну напрыклад: двое хлопцаў едуць з вёскі ў горад і сустракаюць там дзяўчат, як у «Трох днях». Што тут няўцямнага? Банальная справа, якая адбываецца кожны дзень. Бо калі няма такога падмурку, не зусім зразумела, што ўвогуле здымаць.

**Але ж аўтарская кінамова пераўтварае нават гэтыя прымітыўныя сюжэты ў нешта незвычайнае...**

— Падзел на кіно аўтарскае і... якое там яшчэ?.. мне наўрад ці дадзена зразумець. Тым больш што і з'явіўся ён адносна нядаўна. Вось, скажам, той жа Феліні — гэта якое кіно, аўтарскае? Так, натуральна. Але адначасова ён быў камерцыйна паспяховым рэжысёрам, яго фільмы мелі вялікія бюджэты і прыносілі прыбытак. Любая работа, якой бы элітарнай яна ні была, прызначана для гледачоў. І ў той самы час любы самы масавы твор немінуча нясе на сабе пячатку аўтарства.

**Падаецца, вы спрабуеце зрабіць кінематаграфічную мову больш чыстай. У вас атрымліваецца глядзець на рэчы проста, бачыць іх такімі, якія яны ёсць. А мы прызвычаіліся да мовы метафар і канатацый. І калі бачым у кадры крэсла, дык адразу пачынаем думаць: а чаму ж яно пустое? Але ў вас гэта проста крэсла...**

— У канцы 1980-х, калі я здымаў фільм «Памяць мінулага дня», мяне пастаянна атакавалі пытаннямі: а што гэта значыць? Вось, напрыклад, варона, якая спрабуе сесці на крыж касцёла, але не можа з-за моцнага ветру. Розныя адказныя асобы ў мяне выпытвалі: і што вы тут мелі на ўвазе? Я падрабязна тлумачыў: гэта варона, якая не можа сесці на крыж, бо вецер занадта моцны. Такі адказ не задавальняў, і даводзілася тлумачыць далей: слухайце, я ж не намаляваў тую варону, яна сапраўды там была!

**Мяркуючы па тым, што варона ацалела, вам удалося давесці яе ідэалагічную бяскрыўднасць...**

— Так, бо гэта ўжо былі часы перабудовы. Але раней, яшчэ да паступлення ва ВГІК, гадоў мо ў 19, я зняў сваю першую

стужку «Тафаларыя», правёўшы колькі месяцаў у Саянах. Фільм атрымаў мноства прызоў на ўсесаюзных конкурсах аматарскага кіно, яго заўважылі за межамі краіны і запрасілі на міжнародны фэст. Дык вось, мяне тры разы выклікалі ў Маскву, у Саюз кінематаграфістаў, і адзін знакаміты савецкі рэжысёр прасіў: «Выражце вы гэтыя кадры!» Чаму, маўляў, вашы героі маюць такое рванае адзенне? Гэта ж савецкія людзі! Я адказваю: дык яны ж жывуць у тайзе, мы тыдзень дабіраліся на аленях да тых мясцін, не кажучы ўжо пра дарогу да пункта, дзе цывілізацыя абрываецца. Але цэнзары былі няўхільныя: савецкі чалавек не павінен выглядаць галадранцам!

**І няўжо малады рэжысёр-аматар здолеў не згадзіцца з пажаданнямі мэтра?**

— Я адмаўляўся тры разы, і ўрэшце карціну не выпусцілі.

**Аднак герояў некаторых вашых фільмаў атачаюць папраўдзе змрочныя пейзажы. Ці няма тут наўмыснага згушчэння фарбаў?**

— Даруйце, але я проста фіксую тое, што ёсць! Скажам, здымкі фільма «Тры дні» адбываліся на пачатку 1990-х у Зеленаградску. Тады была восень, курортны сезон ужо скончыўся, гарадок абязлюдзеў... Там адпачывалі хіба нейкія жонкі афіцэраў, і вось ім вельмі не падабалася тое, што мы здымаем, яны пачалі пратэставаць, перашкаджаць... Урэшце, неяк уначы нашу групу абкружыла міліцыя, у нас забралі пашпарты і запатрабавалі, каб мы пакінулі краіну. Як быццам бы гэта я яе такой прыдумаў!

**Падаецца, што, ствараючы фільм, вы заўсёды зыходзіце з месца падзей, з яго атмасферы і ўнутранай энергіі...**

— Так, месца для мяне і сапраўды вельмі важнае. Бо, калі так разважаць... што мы ўвогуле можам зняць? Чалавека і прастору, у якой ён знаходзіцца, вось і ўсё! Чалавека і месца звязваюць пэўныя веды і адчуванні. Таму прыехаць і з разбегу здымаць я не магу — звычайна падрыхтоўчы перыяд доўжыцца месяцы.

Прыкладам, стужку «Сем чалавек-невідзімак» мы здымалі ў крымскім стэпе. Пабудавалі там хутар — так, той самы, які гарыць у апошніх кадрах фільма. І акцёры, што прыехалі туды з Піцера і Масквы... разумееце, яны былі як бы не адтуль, нават рухаліся неяк ненатуральна. Яны выглядалі ў тым стэпе выпадковымі турыстамі. Можа, гэтыя людзі раней ніколі ў жыцці не бачылі жывое парася, дык адкуль ім ведаць пра сялянскі побыт? Таму ім спатрэбілася процьма часу, каб неяк асвоіцца. Навучыцца варыць плоў, даглядаць жывёлу... проста жыць у гэтым месцы. Бо калі чалавек трапляе ў чужароднае асяроддзе, калі яго толькі што прывезлі і пасадзілі — гэта адразу заўважна нават няўзброеным вокам.

**Сакрэты вашай кінавытворчасці папраўдзе здзіўляюць. Напрыклад, фільм «Нас мала» здымаўся ў глыбіні Саянаў, з удзелам сапраўдных тафаларaў — прадстаўнікоў маталікага народу, адарванага ад цывілізацыі...**

— Там здымаліся таксама і прафесійныя акцёры, прыкладам, японскі танцор бута. Ён прыляцеў на верталёце з плэерам у вушах ды ў аранжавых ботах. І два месяцы хадзіў па тафаларскай вёсцы ў фуфайцы, ажно пакуль усе тубыльцы не сталі прызнаваць яго за свайго. Але ўрэшце мясцовыя нават падазрона на яго касавурыліся: маўляў, ці не выдурваецца ён, калі робіць выгляд, што не разумее па-руску...

**Многія людзі, якія здымаюцца ў вашых фільмах, наўрад ці маглі б стаць іх удзячнымі гледачамі. Як вам удаецца працаваць з непрафесійнымі акцёрамі: тлумачыць задачы, знаходзіць паразуменне?**

— Лёгка! Памятаеце, у фінале «Нас мала» адзін з тафалараў забівае з ружжа свайго супляменніка? Гэты паляўнічы ніко-

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.







«Еўразіец». Францыя, Літва, Расія. 2010.

лі ў жыцці не бачыў нават двухпавярховага дома, не кажучы ўжо пра мае фільмы. І вось, яму трэба застрэліць чалавека. Ён глядзіць на мяне ў разгубленасці, бо раней яму ў людзей страляць не даводзілася. Ён пытае: «Як мне гэта рабіць?» Я кажу: «Бяры і страляй». Ён пытае: «Як курапатку?» Я адказваю: «Так, менавіта». «А, ну тады зразумела!»

**Персанажы ўсіх вашых фільмаў няспынна паляць. Накшталт таго героя Таркоўскага, які прызнаваўся, што бярэ цыгарэту, калі не ведае, што сказаць?**

— Між іншым, у жыцці я палю куды болей, чым героі маіх фільмаў. Пра большасць акцёраў магу паведаміць тое самае.

**А ці не было ў вас выпадкаў, калі чалавек пакрыўдзіўся за тое, што яго выкарысталі ў імя сусветнага кіно? Альбо паказалі не такім, якім бы ён хацеў сябе бачыць?**

— Не, ніколі не сутыкаўся з падобнай рэакцыяй. Ну, хіба такі анекдатычны выпадак... Адна дзяўчына знялася аголенай у маім фільме «Дом». Прайшло гадоў дзесяць, у яе жыцці многае змянілася, і яна вырашыла балатавацца ў парламент. Натуральна, нейкі добразычлівец тут жа згадаў пра гэтую стужку. І вось тады яна пашкадавала пра свае здымкі, нават прасіла нас нейкім чынам спыніць распаўсюджанне фільма праз інтэрнэт. Натуральна, мы не маглі даць гэтаму рады.

**Што для вас свабода? Здаецца, гэта адна з галоўных тэм вашай творчасці...**

— Пытанне, якое патрабуе філасофскага адказу. Што ж, паспрабую... Напачатку вельмі важна ўдакладніць, якую свабоду мы маем на ўвазе. Перамяшчэння ў прасторы? Вось, акурат сёння па дарозе ў Мінск бачыў на трасе аўтобус з надпісам, які ўтрымліваў словы «месцы пазбаўлення волі». Гэты выраз чамусьці падаўся мне дзіўным. Альбо паставім пытанне іначай: ці можам мы быць свабоднымі ад свайго дыхання, ад звычак, ад іншых людзей? І ці мы хочам гэтага, ці мы хочам свабоды? Часам здаецца, што так, але насамрэч... У нас адначасова прысутнічаюць два імпульсы: цяга да свабоды і...

**...адмаўленне ад яе?**

— Мне падаецца, што поўная свабода немагчымая і непатрэбная і мы, як папраўдзе, яе не хочам. Іншая рэч — бясконца гуляцца са сваёй блакітнай марай. Але як толькі мы рэальна пачынаем да яе набліжацца, адразу ўсведамляем, што гэта вялікі цяжар.

**Вашу творчасць інтэрпрэтуюць ды ўспрымаюць па-рознаму. Як вы на гэта рэагуеце?**

— Спакойна. Я не навязваю ніякага разумення сваіх фільмаў, не сцвярджаю: вось, гэты чалавек добры ці не. І таму глядач можа ўспрымаць іх як хоча. Я і сапраўды чую самыя розныя вытлумачэнні адных і тых жа эпізодаў. Часта людзі ў мяне пытаюць: слухай, мне вось падалося, што тут ты меў на ўвазе тое і тое? У падобных выпадках я заўсёды адказваю: ну, калі табе падалося, значыць, так яно і ёсць.

**А як бы вы самі паралілі ўспрымаць вашы фільмы?**

— Калі ты глядзіш на экран, мімволі нараджаюцца эмоцыі. Вядома ж, яны розныя — у залежнасці ад настрою, часу сутак, стрававання і г.д. І калі чалавек мае гэты досвед эмацыйнага

---

АКЦЭНТ

## *Юрга Дыкцювяне: «Адстойваць — работа прадзюсара»*

**Разам з рэжысёрам у Мінск прыехала і супрадзюсар яго апошняга фільма «Еўразіец» Юрга Дыкцювяне. Пагутарыўшы з ёю, мы даведаліся пра эканамічны «бэкграўнд» феномена Бартаса ды некаторыя іншыя нюансы кінавытворчасці Літвы. Параўноўваючы іх з айчыннымі рэаліямі, немінуча знаходзіш як падабенства, так і адрозненні.**

**Як вядома, Шарунас Бартас мае сваю кінастудыю...**

— Ну, што такое «свая кінастудыя»? Гэта камера, святло, рэйкі, транспарт... Менавіта такі падыход дазваляе нам сям-там скараціць выдаткі на кінавытворчасць. Пра эканомію даводзіцца дбаць рэгулярна, штораз у вынаходзячы ўсё новыя і новыя спосабы ашчадзіць капейчыну. Дарэчы, калі Шарунас адкрыў сваю студыю — а было тое ўжо болей за 20 гадоў таму, — ён даў штуршок усім, хто прагнуў займацца некамерцыйным кіно. Цяпер мы ўжо стварылі асацыяцыю такіх студый...

**Асацыяцыю? У маленькай Літве?**

— Ну так. Праўда, у яе складзе ўсяго шэсць чальцоў, але ж пры гэтым 70% усёй нацыянальнай кінавытворчасці — менавіта аўтарскае кіно. Прадзюсарскія праекты, вядома, таксама паціху з'яўляюцца — нашумелая стужка «Тадас Блінда» стала сапраўдным першынцам у гэтай намінацыі. Бяда ў тым, што акупіць фільм немагчыма, калі ён не выйдзе за рамкі Літвы. Тым болей, насельніцтва змяншаецца, самыя актыўныя эмігруюць з краіны... Таму не ведаю, наколькі гэты феномен жыццяздольны ў нашых умовах, але шчыра спадзяюся, што ён будзе мець свой працяг.

**А якім чынам арганізавана схема дзяржпадтрымкі кінавытворчасці?**

— У нас субсідзіруецца толькі нацыянальнае кіно, і рэжысёр, які не з'яўляецца грамадзянінам Літвы, не можа разлічваць на падтрымку з боку Міністэрства культуры. Прыкладам, летась я намагалася знайсці частковае фінансаванне для фільма Сяргея Лазніцы «У тумане» — у Літве і натура для здымак была добрая. Але нічога ў мяне не атрымалася.

Варта адзначыць, што рашэнне аб аказанні дзяржаўнай падтрымкі не з'яўляецца аднаасобным: заяўкі разглядае камісія экспертаў. Вядома, тыя вердыкты, якія яна прымае, усё адно ўспрымаюцца ў прафесійным асяроддзі досыць неадназначна — у камісію ўваходзяць кінематаграфісты розных пакаленняў, і некаторыя з іх самі маюць пэўнае дачыненне да вытворчасці кіно.

**Але ж гутарка пра стапрацэнтнае фінансаванне кінапраектаў з дзяржкішэні ў вас ужо не вядзецца?**

— Натуральна. Вытворцы некамерцыйных фільмаў могуць разлічваць максімум на дзве траціны дзяржфінансавання. Астатнія грошы даводзіцца шукаць самім. Прычым у іншыя дзяржструктуры — прыкладам, муніцыпальнага ўзроўню — мы ўжо не мусім звяртацца.

**Наколькі мы чулі, з фінансаваннем «Еўразійца» ўзнікалі праблемы...**

— Сапраўды, прыкладна палову сродкаў мы атрымалі з дзяржбюджэту Літвы, яшчэ дзесьці сто тысяч еўра дадаў літоўскі прыватнік, але паколькі агульны бюджэт фільма перавысіў мільён дзвесце тысяч еўра, гэты ўнёсак надвор'я не зрабіў. Знайсці астатнія грошы было даволі складана. Мабыць, гэта атрымалася хіба дзякуючы ўдзелу такога вядомага прадзюсара, як Сэм Клябанаў.

**Прымаючы да ўвагі звышспецыфічны характар большасці стужак Шарунаса Бартаса, можна меркаваць, што яму, мабыць, было вельмі цяжка іх адстойваць перад высокай камісіяй, пераконваць яе членаў у тым, што яго аўтарскія інтраспекцыі актуальныя ды патрэбныя...**

— Яму нічога і не трэба адстойваць. Гэта работа прадзюсара.



«Сем чалавек-невідзімак». Літва, Партугалія, Францыя, Нідэрланды. 2005.



«Дом». Літва, Францыя, Партугалія. 1997.



«Калідор». Літва, Германія. 1995.

пагружэння, ніякія тлумачэнні яму ўжо і не патрэбныя, яны страчваюць усялякі сэнс. Аб'ектыўнага ўспрымання ўвогуле не існуе, кожны бачыць і чуе па-свойму.

Сэнс кінематографа акурат у тым, каб чалавек меў магчымасць убачыць свет як бы збоку. Мы вельмі замкнёныя ў сваёй шкарлупіне, нам цяжка ад яе абстрагавацца і па-новаму зірнуць на рэчаіснасць, асэнсаваць, што ж адбываецца навокал. Чалавек вельмі заблытаны ў сваіх пачуццях і разуменні жыцця. А кіно акурат і дазваляе выйсці за гэтыя межы. Судакранаючыся з адчуваннямі і досведам іншых людзей, усведамляеш, што не адзін ты такі самотны ды разгублены. І дзякуючы гэтаму нам становіцца лягчэй жыць.

**Але ж, як падаецца, многія зусім не лічаць мастацтва чымсьці выключна неабходным для жыцця...**

— Не ведаю, ці адмовіўся б я жыць, калі б не меў магчымасці чытаць альбо глядзець фільмы, але... У кожным разе, мне было б значна горай. Я не магу сказаць, адкуль вынікае гэтая патрэба, навошта яна, аднак... чалавеку яна відавочна ўласцівая. Іначай цывілізацыя проста апынулася б пад пагрозай, не гаворачы ўжо пра нейкі прагрэс. Справа ў тым, што мы вельмі мала жывем, каб паспець назапасіць неабходны для існавання досвед, каб насыціць сваё жыццё сэнсам. Таму і патрэбны нейкія каналы, па якіх адбываецца сувязь з мінулым. Прыкладам, калі ты ідзеш па старой вулачцы, дык нібы трапляеш у папярэдняе стагоддзе. Мастацтва таксама дае нам такую магчымасць.

**А што б здарылася, калі б яно перастала быць?**

— Тады мы рызыкуем вярнуцца да элементарнага, жывёльнага існавання. Можа, тое было б і някепска, хто ведае, але... Чалавек з гэтым нязгодны ўсёй сваёй істотай, у самой сутнасці якой закладзена прага да няспыннага развіцця.

**Няўжо ён і сапраўды ўвесь час развіваецца?**

— У тым і справа, што не! Пачытайце антычных аўтараў, і вы самі пераканаецеся, што цягам апошніх тысячагоддзяў з чалавекам мала што здарылася — яго адчуванне свету амаль не змянілася. Як падаецца, 70% людзей увогуле спыняюць сваё развіццё недзе ў 20-гадовым узросце. жАле нешта павінна адбыцца. Ці то мутацыя, ці што яшчэ... Навукоўцы лічаць, што самая вялікая ментальная рэвалюцыя здарылася пасля таго, як чалавек навучыўся тэрмічна апрацоўваць ежу. Ад харчавання ўвогуле многае залежыць — у тым ліку і мысленне.

**Адзін з айцоў царквы ахарактарызаваў чалавека як нешта прамежкавае паміж жывёлай і анёлам. Здаецца, гэты тэзіс ускосна пацвярджаецца і ў вашых фільмах...**

— Ну, жывёла — гэта нешта канкрэтнае, а анёл — плён уяўлення, нашай фантазіі...

**Для каго фантазіі, а для каго — веры.**

— Асабіста я з анёламі не сустракаўся. Здымаць у кіно мне іх тым болей не даводзілася.

**Дарэчы, а як вы ўвогуле пачалі здымаць?**

— У 16 гадоў я ўпершыню патрапіў у Саяны і зразумеў, што ёсць рэчы, якія немагчыма пераказаць словамі.

**Адкуль ідзе той імпульс, які падштурхоўвае вас зрабіць фільм?**

— Не ведаю... Цягам пэўнага часу назапашваецца пэўны досвед, які немагчыма выказаць іншым спосабам. І тады нічога не застаецца, як ізноў шукаць фінансы ды арганізоўваць здымачны працэс.

**А ці ёсць у вас цяпер такі досвед?**

— Акурат гэта я спрабую зразумець. ■

НІНА МАЗУР

# Праўдадыр адважнага племені



Гранды еўрапейскага тэатра. Эма Дантэ

«Мае спектаклі — заўсёды пра маргіналаў, пра тых, каму не ўдаецца ўвайсці ў традыцыйнае грамадства. Мае персанажы — людзі сацыяльнай рысы: бедныя, старыя, хворыя, паўшыя і адпетыя. Але ў іх заўсёды ёсць штосьці лёгкае і нават камічнае»

### УПАРТАЯ СІЦЫЛІЯНКА

Гэтая жанчына нарадзілася на Сіцыліі, у бедным квартале. Там не хадзілі ні ў тэатр, ні ў царкву, таму што не было патрэбы. Аднойчы ў Сіракузах яна ўбачыла грэчаскі тэатр і захварэла сцэнай. Паехала ў Рым, стала паспяховай актрысай, іграла з Марчэла Мастраяні і Мікеле Плачыда. Але занядужала маці, і Эме давялося вярнуцца ў Палерма. Здавалася, на кар'еры можна паставіць крыж. Не было ні надзеі, ні грошай… Эма сабрала гурток маладых людзей, не прафесіяналаў, і пачала з імі займацца.

Так у 1999-м з'явілася трупа «Sud Costa Occidentale» і яе пастаноўкі «mPalermu», «Адысея», «Медэя», «Сын Пенелопы», «Маё жыццё», «Cani di bancata» пра сіцылійскую мафію. Эма Дантэ так распавядае пра сваю першую работу: «Мой спектакль, “mPalermu”, быў пра сям'ю, што ніяк не можа выйсці з дома. Рыхтуюцца, прыхарошваюцца… але ўрэшце ўсё ператвараецца ў агульную сварку. І яны ніяк, што б ні рабілі, не могуць пераступіць парог.

Узнік спектакль з двух мяхоў, якія я знайшла на сметніку. З чорных пластыкавых мяхоў з адзеннем старой жанчыны — відаць, нядаўна памерлай. Яна жыла ў Палерма. Усё, што мела: сукенкі, нейкія пакамячаныя дробязі, — сталася нікому не патрэбным. І мы зрабілі спектакль пра людзей, якім ніколі не ўдасца перамяніць жыцці. Касцюмы былі ўзятыя з тых самых мяхоў. Гэта такая сіцылійская “сямейка Адамс”, якая хацела б вывезці бабульку на пікнік да мора, але ніяк не збярэцца: то адзенне непадыходзячае, то матч вышэйшай лігі паказваюць па ТБ. Атрымаўся своеасаблівы партрэт нацыянальнага характару. Гэтым людзям невядомыя спакой і эмацыйная раўнавага. Іх час ад часу кідае ад буйнай радасці ў шаленства і наадварот. Любая дробязь можа зрабіцца прычынай сямейнай драмы або ўсеагульнай весялосці. Яны зведалі смак жыцця, ад душы аб'ядаюцца пірожнымі, а потым ладзяць скокі галышом пад імправізаваным дажджом.

Я шукаю персанажаў у сумніўных месцах. На задворках Палерма. Мне падабаецца назіраць на рынках, на пляцах. У кавярнях бедных кварталаў: людзі ў іх забіваюцца, як у норкі. Мне цікава пераказваць сучаснасць: цёмнае, бруднае, адпетае жыццё».

Спектаклі Эмы былі злабадзённымі і мелі поспех.

### «LE PULLE»

У перакладзе з сіцылійскага дыялекту назва гэтага спектакля азначае «распусніцы». Змест — рэальныя сюжэты, запісаныя на вуліцы. Героі спектакля — трансвестыты і транссексуалы. Яны перажылі гвалтаванні, іх прадавалі ў бардэлі ўласныя мацяркі. Па сутнасці, гэтыя людзі так і засталіся дзецьмі, ім не дадзена было зрабіцца дарослымі. Яны існуюць у свеце лялек, люрэксу, бліскавак, чырвоных сінтэтычных тканін. Іх прыцягвае глянец, і яны марна спрабуюць стварыць для сябе гэткае ж “глянцавае” жыццё. Абаперціся ім няма на што і на каго. Рэальнасць не дае падстаў для веры, ім застаецца толькі марыць пра казку. І ў фінале спектакля, што ўбачыў свет у 2010 годзе, напаўзвар'яцелая Афелія ў балетнай туніцы і блакітных легінсах збірае са сцэны гумовых надзіманых лялек — гэта ўсе яе мужчыны…

### «КАРМЭН»

Стэфан Ліснер, інтэндант і мастацкі кіраўнік тэатра «Ла Скала», першы неітальянец, які ўзначаліў яго пасля выгнання Рыкарда Муці, абраў для адкрыцця сезона 2009—2010 «Кармэн» Бізэ. Пры гэтым здзейсніў дзіўны ўчынак: запрасіў на пастаноўку жанчыну-рэжысёра (упершыню за ўсю гісторыю «Ла Скала» для спектакля, які распачынае сезон). Дый не проста жанчыну, а саракадвухгадовую дзёрзкую сіцылíянку Эму Дантэ. Гэта была рызыка, але мастацкая інтуіцыя не падвяла Ліснера. Кансерватыўная частка публікі выказала пратэст, але на плошчу выйшлі дэманстранты — прыхільнікі Дантэ. Тэатр даў для моладзі перадпрэм'ерны спектакль з таннымі квіткамі, і гэтая ўзроставая катэгорыя гледачоў была ў захапленні ад убачанага. Слава «Ла Скала» адрадзілася.

Ліснер распавёў, што спектаклі Эмы ўбачыў на DVD і яны надзвычай уразілі. Тэатр Дантэ — зямны, пачуццёвы, часта крывавы і блюзнерскі (нездарма кардынал Бертоні адлучыў яе ад царквы). Эма сцвярджае, што вульгарнасць і парнаграфія — частка жывога жыцця і мастаку іх баяцца не варта….

«Кармэн» у «Ла Скала» — першая опера, якую давялося ставіць Эме. Рэжысёрская фантазія тут б'е ключом. Шалёны тэмпарытм і непрыхаваны эратызм гарманічна суіснуюць з аскетычнай сцэнаграфіяй Рычарда Педуці. Сцены цыгарэтнай фабрыкі змрочныя; у таверну Ліласа-Пасцья персанажы трапляюць на адкрытых ліфтах; расліны ў трэцяй дзеі ўвасабляюць артысты мімансу. На іх доўгае адзенне колеру восеньскага лісця, а на галовах — кошыкі з сухацветамі (касцюмы таксама







«Трылогія акуляраў»: «Acquasanta», «Il castello della zisa», «Ballarini».

створаны Эмай Дантэ). У фінале з'яўляюцца цагельныя сцены, якія сыходзяцца ў сцэне забойства. Гэта поўдзень, Сіцылія або Іспанія — неістотна. Пыл і спякота, лайдакі на плошчы, непрывабныя працаўніцы цыгарэтнай фабрыкі ў простых цёмных сукенках… Гэткая ж і Кармэн (выпускніца Акадэміі «Ла Скала» грузінка Аніта Рачвелішвілі), пазбаўленая стандартнага харараства, але поўная грубай, прыцягальнай, агрэсіўнай жаноцкасці. Грузінка-актрыса і сіцыліянка-рэжысёр, здаецца, лёгка знайшлі агульную мову. Пакутлівы лёс Хазэ прадвызначаны, як і крывавы фінал. Невыпадкова Кармэн у спектаклі пераследуюць пахавальныя дрогі. Публіка прыйшла ў захапленне не толькі ад Аніты Рачвелішвілі, але і ад нямецкага тэнара Ёнаса Каўфмана (Хазэ), прыгажуна з выдатнымі акцёрскімі і вакальнымі данымі.

Аднак мэтр опернай рэжысуры Франка Дзэфірэлі назваў спектакль Эмы Дантэ «дэманічным». «Я веру ў д'ябла і падчас прэм'еры "Кармэн" у "Ла Скала" бачыў на сцэне менавіта яго. Гэты спектакль — вынік памылковага выбару, асабліва небяспечнага для моладзі. Уявіце сабе падлетка, які ніколі не быў у оперы і прыйшоў у "Ла Скала", дзівосны храм харасства, каб убачыць гэтую "Кармэн". Эма Дантэ — безадказная жанчына, прадукт памылковай культуры, аўтар жахлівых касцюмаў, якія нячаста можна ўбачыць нават у правінцыйных тэатрах. Выдатную кампанію ёй склаў ганебны сцэнограф Рычард Педуцці. Тое, што "Ла Скала" паставіла падобнае свінства, — скандал. Ды яшчэ зрабіла гэта з прэтэнзіяй патлумачыць моладзі, што такое опера. Гэтая сіньёра ператварыла "Кармэн" у дэманічны шабаш, прадэманстраваўшы, што нічога не ведае пра літаратуру дзевятнаццатага стагоддзя, дзе шмат жанчын, якія змагаюцца супраць улады мужчын, але не пераўвасабляюцца пры гэтым у д'яблаў. Кармэн — адна з іх. Барэнбойм, выдатны піяніст і грандыёзны дырыжор, на гэты раз зрабіўся саўдзельнікам злачынства».

Між тым, неўзабаве «New York Times» напісала: «Рэжысура надала драме свежасць, парыў і іншы фокус: "цэнтрам сілы" відавочна зрабіліся жанчыны. І хто ведае? Магчыма, працаўнікам пастаноўкі проста няўтульна бачыць на сцэне мужчын, якія былі так рашуча ссунутыя ў статус "слабога полу"?»

### «ТРЫЛОГІЯ АКУЛЯРАЎ»

«Мае спектаклі — заўсёды пра маргіналаў, пра тых, каму не ўдаецца ўвайсці ў традыцыйнае грамадства. Мае персанажы — людзі сацыяльнай рысы: бедныя, старыя, хворыя, паўшыя і адпетыя, — кажа Эма Дантэ. — Але ў іх заўсёды ёсць штосьці лёгкае і нават камічнае».

Персанажы «Трылогіі акуляраў» спісаныя з акцёраў яе трупы. Акуляры як фільтр успрымання свету — агульная метафара для ўсіх сцэнічных расповедаў. Героі носяць акуляры, каб абараніцца ад свету і глядзець на яго так, як ім самім хочацца.

У Кармінэ Марынгола галоўная роля ў адной з частак гэтага спектакля. Адпраўлены на бераг матрос марыць пра мора. «Гэта абсалютна мая ўласцівасць і адчуванне, — гаворыць акцёр. — Пачынаецца дзея з таго, што ў персанажа ёсць "марэ ін гола" (мора ў горле), і маё імя ў перакладзе з сіцылійскага значыць: мора ў горле. Атрымліваецца, што Эма стварае тэатр разам са мной. Такое імя магло быць толькі ў мяне. А быў бы іншы акцёр — была б ужо зусім іншая гісторыя».

Акцёр «з морам у горле» па прафесіі архітэктар (у Дантэ ўвогуле ўсе акцёры непрафесійныя, гэта яе прынцып), і, апрача таго, ён — муж Эмы, гэтаксама, як і яна, улюбёны ў творчасць Дастаеўскага і Чэхава.

«Мне падабаецца працаваць з чыстымі акцёрамі: іх не перагрузілі навыкамі, і яны могуць перадаць жыццёвую праўду, а не тэхніку, — кажа Эма. — Я вельмі часта думаю пра іх характары, індывідуальнасці, іх жыцці. Мы разам хочам распавесці пра тое, хто мы такія, што ўнутры нас, пра тое, што нас разбурае і напаўняе супярэчнасцямі, якія мы носім у сабе пастаянна. Здаровы сэнс і безразважлівасць, сіла і слабасць… Калі б я мусіла сфармуляваць сваю ідэю тэатра, я б акрэсліла яе так: сітуацыя стварае пачуццё, дзеянне — як само жыццё, не больш і не менш таго. Тэатр у сваім руху далёка апярэджвае любыя паняцці і значэнні.

Паколькі акцёры "Sud Costa Occidentale" іграюць на сіцылійскім дыялекце, быць зразумелымі ім дапамагае пластыка. Так, нашы тэксты аказваюцца аднолькава цяжкімі для ўспрымання і ў Мілане, і ў Парыжы. Але мне гэта якраз падабаецца. Я б сказала: наш тэатр увесь час працуе над стратай тэксту. Мы шукаем мову цела, дзе пластыка нараджаецца з пачуцця, спрабуе здабываць рух з эмоцыі. Калі я збірала трупу ў Палерма ў 1999-м, прыйшло вельмі шмат людзей. Маладых, няўмелых, цікаўных. Я іх папрасіла зняць чаравікі і выйсці на сцэну басанож. Каб добра хадзіць, трэба цудоўна адчуваць цэнтр цяжару цела. І хадзіць трэба многа. Зняць абутак і набіваць мазалі пагадзіліся толькі двое. Яны і дагэтуль са мной».

Зрэшты, многія пасля працы з Дантэ ўжо не ўяўляюць сябе ў іншым калектыве. Бо яна працуе менавіта з акцёрам і над акцёрам, зыходзячы з таго, якія яны ёсць у жыцці.

Быць у яе трупе — шчасце.■



Святлана Паляшчук

# Піктарыялізм Яна Булгака

## Вопыт патрыятычнай фатаграфікі

Існуе легенда пра тое, што 29-гадовы Ян Булгак захапіўся фатаграфіяй дзякуючы сваёй жонцы: ён адгукнуўся на яе просьбу дапамагчы разабрацца з фотаапаратам, атрыманым у падарунак. Ішоў 1905 год…

Вільня. Свята-Духаўскі кляштар.

Адзначым, што Ян Булгак — неверагодна яркая фігура ў гісторыі фатаграфіі — з'яўляецца таксама фігурай пагранічнай, як і Адам Міцкевіч, Тадэвуш Касцюшка, Марк Шагал. Яго называюць бацькам адначасова і польскай, і беларускай, і літоўскай фатаграфіі. І звязана гэта з тым, што Булгак пражыў жыццё ў краіне, межы якой пастаянна мяняліся. У пачатку ХХ стагоддзя Беларусь знаходзілася пад уплывам то Расіі, то Польшчы, то на кароткі час набывала незалежнасць, каб потым зноўку яе страціць. Але для чалавека, які нарадзіўся пад Навагрудкам, залежнасць ад культурнага ўздзеяння Польшчы была прадвызначана. Менавіта таму Булгак вучыўся на польскай мове, пісаў па-польску, заснаваў польскі саюз фатографаў, называў Польшчу сваёй радзімай. Беларусь заставалася для яго краінай прыцяжэння, якая, аднак, не мела свайго імя.

У 1924 годзе Ян Булгак выступіць па віленскім радыё з дакладам «Нараджэнне фотаграфікі», у якім аб'явіць: польская фатаграфія дасягнула такога ўзроўню, што смела можа прэтэндаваць на статус мастацтва. Што ж адбылося за гэтыя два дзясяткі год у жыцці самога Булгака?

Праз тры гады пасля першага знаёмства з фотаапаратам Ян Булгак рашыўся прадставіць свае творы на суд знаўцаў. «Życie Ilustrowane», штотыднёвы дадатак да газеты «Kurier Litewski», аб'явіла конкурс фатаграфіі на тэму прыгажосці роднай зямлі. Шаснаццаць здымкаў

Яна Булгака атрымалі ў гэтым конкурсе найвышэйшую ўзнагароду і былі апублікаваны ў часопісе. У тым жа 1908 годзе была надрукавана першая паштоўка з фатаграфіяй Булгака «Фарны касцёл у Навагрудку». Тады ж мастак пачынае актыўнае супрацоўніцтва з Польскім краязнаўчым таварыствам.

Булгак, які жыў у сваім маёнтку Перасека пад Мінскам, разумеў: цэнтр фатаграфіі знаходзіцца не ў Вільні і нават не ў Львове ці Варшаве, дзе ўжо былі заснаваны суполкі фатографаў, а ў Францыі, Англіі і Германіі. Менавіта таму ён шукаў магчымасць атрымаць як мага больш інфармацыі пра тое, што адбываецца ў гэтых краінах, — вывучаў каталогі міжнародных выстаў, уступіў у Парыжскі фотаклуб і пачаў перапіску з членамі гэтай найбольш моцнай у Еўропе суполкі піктарыялістаў. Кіраўнік Парыжскага фотаклуба Канстан Пюё стаў ідэйным натхняльнікам, настаўнікам і першым прафесійным крытыкам Яна Булгака.

Засвойваючы тэхнічныя і эстэтычныя асновы французскага піктарыялізму, Булгак не пераставаў фатаграфаваць і рассылаць свае працы па ўсіх міжнародных і рэгіянальных выставах. Ён пачаў пісаць матэрыялы пра фатаграфію ў часопіс «Fotograf Warszawski» і ў расійскі «Веснік фатаграфіі», а таксама артыкулы на больш шырокія тэмы ў іншыя выданні. Такая актыўнасць разам з высокай якасцю выканання работ вельмі хутка дала вынікі: імя Яна Булгака замільгала на розных польскіх і еўрапейскіх выставах, яго працы атрымлівалі ўзнагароды і публікаваліся ў часопісах.

Гісторыі поспеху нярэдка ўтрымліваюць падзеі, звязаныя з важнымі, лёсавызначальнымі сустрэчамі. Такой падзеяй для Булгака стала знаёмства з віленскім мастаком і культурным актывістам Фердынандам Рушчыцам у 1910 годзе. Той запрашае Булгака ў свой маёнтак, дзе яны шмат размаўляюць, Булгак фатаграфуе дом, яго жыхароў і навакольныя пейзажы. У хуткім часе Рушчыц пераконвае мэра Вільні стварыць гарадскі фатаграфічны архіў і ўзяць на пасаду гарадскога фатографа Яна Булгака, у задачу якога павінна ўваходзіць інвентарызацыя архітэктурных помнікаў. Як адзначае беларускі даследчык Яўген Шунейка, Булгак здолеў рэалізаваць «каласальную праграму Рушчыцавых выяўленчых задум», якія б самому жывапісцу не ўдалося выканаць, бо жывапісныя працы патрабуюць нашмат больш часу, чым фатаграфічныя. Булгак дакументаваў усе творчыя і грамадскія ініцыятывы Рушчыца — выставы, тэатральныя прадстаўленні, паказы. Творчае супрацоўніцтва двух таленавітых аўтараў дало жыццё многім важным праектам.

У 1912 годзе Ян Булгак пераязджае жыць у Вільню, дзе адкрывае сваю фотастудыю. «Дзякуючы ўдзелу Рушчыца і ягонаму імені ўся польская Вільня прыйшла паглядзець маю студыю, запоўненую працамі, і адразу ж прыязна прыняла мяне ў свой асяродак», — піша Булгак у кнізе «Дваццаць шэсць гадоў з Рушчыцам». У гэтым жа годзе ў Варшаве пры падтрымцы Польскага краязнаўчага таварыства прайшла першая персанальная выстава фатографа. Ян Булгак пачынае выдаваць альбомы з уласнымі творамі.

У 1919 годзе ўзнаўляе дзейнасць Віленскі ўніверсітэт Стэфана Баторыя. Дэканам аддзялення прыгожых мастацтваў становіцца Фердынанд Рушчыц, які адразу ж запрашае Булгака выкладаць мастацкую фатаграфію. У прадмове да сваёй першай кнігі «Фатаграфіка. Агляд мастацкай фатаграфіі» (1931) Булгак напіша, што яе асновай стаў вопыт адзінаццацігадовага выкладання фатаграфіі ва ўніверсітэце Стэфана Баторыя.

1920-я гады ў жыцці Булгака — гэта час бясконцых міжнародных выстаў і сапраўднага сусветнага прызнання. Працы віленскага майстра дэманстраваліся ў салонах мастацкай фатаграфіі ў Парыжы, Лондане, Бруселі, Турыне, Осла, Таліне, Сарагосе, Мадрыдзе, Барселоне, Сіднеі, Ліверпулі, Стакгольме, Атаве, Будапешце, Глазга, Манчэстэры, Антверпене, Токіа, Таронта, Нью-Ёрку, Капенгагене і, канешне ж, па ўсёй Польшчы.

Не абмяжоўваючы сябе выкладчыцкай працай, Булгак пашырае сваю прысутнасць у інстытуцыях, якія маюць уплыў на развіццё фатаграфіі. Так, ён дамогся пасады кіраўніка арганізацыйнага камітэта Гільдыі фатографаў-хрысціян у Вільні, стаў членам кваліфікацыйнай камісіі згуртавання польскіх мастакоў «Мастацтва ў Польшчы». У 1927 годзе Булгак ініцыюе стварэнне Віленскага аб'яднання аматараў фатаграфіі, а таксама больш элітарнай арганізацыі — Віленскага фотаклуба, арыентаванага толькі на мастацкую фотавыяву. У 1929 годзе падчас з'езда дэлегатаў польскіх фатаграфічных супольнасцей быў заснаваны Польскі фотаклуб, які аб'яднаў усю фатаграфічную эліту Польшчы. Старшынёй клуба абіраюць Яна Булгака. Менавіта тады і прагучала яго выступленне па віленскім радыё, дзе ўпершыню Булгак пачаў публічна выкарыстоўваць тэрмін «фатаграфіка», які да гэтага толькі некалькі разоў мільгаў у яго артыкулах пра фота ў спецыялізаваных выданнях.

У сваім праграмным выступленні «Нараджэнне фатаграфікі» Ян Булгак дае агляд таго, што было зроблена ў Польшчы



Студыя польскага радыё ў Вільні. 1928.

для развіцця мастацкай фатаграфіі. Так, акрамя суполкі фатографаў у Вільні, ужо функцыянавалі Польская супольнасць фатографаў у Варшаве (з 1901 года), супольнасць фатографаў у Львове (з 1903 года), у Познані (з 1924 года), у Кракаве (з 1927 года). Праводзіліся конкурсы, друкаваліся ілюстраваныя часопісы «Miesiecznik Fotograficzny» (Львоў), «Fotograf Polski» (Варшава), «Polski Przeglad Fotograficzny» (Познань). У 1927 годзе ў Варшаве быў адкрыты першы міжнародны салон фатаграфікі. Нарэшце, створаны Саюз польскіх фатаграфічных асацыяцый (Варшава) — інстытуцыя, якая аб'ядноўвала ўсе фотасуполкі краіны і рэпрэзентавала польскую фатаграфію ў цэлым.

Булгак прызнае, што Польшча ў многім адстае ад Еўропы, але ўсё ж праходзіць той жа шлях: сваю самастойнасць і прызнанне набывае асобны напрамак фатаграфіі, арыентаваны на творчасць. Булгак прыдумвае для такой фатаграфіі назву «фатаграфіка», падкрэсліваючы пры гэтым не столькі падабенства новай фатаграфіі да графікі, колькі прынцыповае адрозненне фатаграфікі ад рамеснай і аматарскай фотапрактыкі.

У сваіх тэарэтычных развагах, заснаваных на знаёмстве з працамі Канстана Пюё, Рабэра дэ ля Сізарана, Рабэра Дэмашы, Фрэдэрыка Дзілае, Генры-Піч Робінсана, Булгак не толькі апісвае спецыфічную для фатаграфікі эстэтыку, але і даказвае яе іерархічную перавагу: «Склалася перакананне, што жывапісец ці графік — мастакі, а фатограф не можа быць нікім, акрамя рамесніка. Такое перакананне доўгі час было абгрунтаваным і справядлівым. Спатрэбілася ўпартая даследчая праца цэлага пакалення мастакоў абодвух паўшар'яў, каб змяніць гэта перакананне і зрабіць мастацкую пераацэнку фатаграфіі». Па



Без назвы. Каля 1917.



Валынь. Від з ліцэя на гару Бона. 1939.



Забжэ. Касцёл Святога Іосіфа. 1948.

меркаванні Булгака, польскае мастацкае фота ўжо заявіла пра сябе як пра самастойную з'яву, прыцягнула ўвагу крытыкаў і гледачоў як у краіне, так і за мяжой.

У чым жа эстэтычная асаблівасць фотаграфікі? З пункту гледжання тэхнікі фатаграфія створана для таго, каб узнаўляць рэальнасць. Гэту базавую функцыю паспяхова рэалізоўваюць рамеснікі (дзеля камерцыйнага прыбытку) і аматары (як правіла, дзеля забавы). Але чалавек, які вырашыў займацца мастацтвам, павінен ставіць перад сабой больш высокія мэты. Булгак расказвае анекдот пра сустрэчу жывапісца і селяніна. Адказваючы на пытанне мужыка, чым жа ён займаецца, мастак тлумачыць, што намагаецца як мага дакладней выявіць на сваёй карціне ўсе элементы вясковага пейзажу, усе дрэвы, дамы і гэтак далей. Селянін здзіўляецца: калі ўсё гэта ўжо існуе на самай справе, дык навошта рабіць тое ж у другі раз на карцінке?

На такое важнае не толькі для жывапісу, але і для фатаграфіі пытанне дае адказ фотаграфіка. Насамрэч, калі ўсё, чым займаецца фатограф, гэта «бяздушнае капіраванне рэальнасці», мы ніколі не зможам адстаяць высокі статус фатаграфіі, і яна назаўсёды застанецца «сінонімам мярзоты». Уменне дакладна ўзнавіць рэальнасць на фатаграфіі — важны навык, але ён не робіць чалавека мастаком, а ўсяго толькі паказвае ўменне абслугоўваць «фатаграфічную машыну». Сапраўдны мастак не капіруе, а стварае вобраз, напоўнены аўтарскімі суб'ектыўнымі інтэрпрэтацыямі. Мастацтва пачынаецца ў момант, калі праз уяўленне вядомых рэчаў аўтар спрабуе выразіць «нябачны стан сваёй духоўнасці». «Месца для іх не ў пантэоне духу, але ў прафесійных саюзах, калі не здолеюць сваім майстэрствам распавесці нам штосьці важнае пра сваю душу, звязаную з жыццём і яго сакрэтамі», — піша Булгак пра фатографаў у кнізе «Эстэтыка святла». Аснова мастацтва — эмоцыя, унутраны стан мастака, які знаходзіцца ў сувязі са знешнімі ўражаннямі. Мастак, па меркаванні Булгака, адчувае патрэбу захаваць гэту эмоцыю, увасобіўшы яе ў нейкім рамястве: «Моманты эмоцыі, стану духоўнага напружання — гэта найбольшая, самая важная і адзіна праўдзівая каштоўнасць у жыцці».

Цікавая ў гэтай сувязі рэакцыя Булгака на эстэтыку «прамой фатаграфіі», якая ў 1920-я гады ўжо складала сур'ёзную канкурэнцыю пікторыялізму ў Еўропе. «Прамая» (ці «чыстая») фотавыява рабіла акцэнт на механічнай фіксацыі і выключна фатаграфічных сродках выразнасці, прынцыпова адмаўляючыся пры гэтым ад пераймання графікі ці жывапісу. Булгак папракаў прамое фота перш за ўсё за непаслядоўнасць: дэкларуючы перамогу фатаграфічнага аўтаматызму, прыхільнікі чыстай фатаграфіі тым не менш пастаянна ўрываюцца ў фатаграфічны працэс, пачынаючы з выбару аб'екта, кадрыравання, праяўкі і г.д. На гэтым фоне фотаграфіка з яе першапачатковай арыентацыяй на татальную суб'ектыўную інтэрпрэтацыю выглядае як больш сумленная творчая пазіцыя. Фатаграфія ў любым выпадку з'яўляецца інтэрпрэтацыяй. А настойванне на цэннасці аўтаматызму рызыкуе вярнуць да механічнага прымітывізму аматарскіх здымкаў, ад якіх у свой час адмяжоўвалася фотаграфіка.

1920—1930-я гады ў Польшчы былі часам неаспрэчнага ўплыву пікторыялізму, што ператварыўся ў строга кадыфікаванае мастацтва. Рэгламентавалася тэматыка, якая лічылася прымальнай для мастацкай фатаграфіі, — гэта пейзаж, гістарычная архітэктура, чалавек. Кампазіцыйныя рашэнні мусілі дамагацца максімальнай эстэтызацыі выявы, гарманічна аб'ядноўваць эстэтычна цэнны матыў і светлавы малюнак. Дбайная апрацоўка здымка, рэтуш, выкарыстанне высакародных тэхнік друку і мяккамалюючых аб'ектываў дазвалялі ствараць закончаны мастацкі вобраз, які перадаваў аўтарскі індывідуальны погляд. Пры тым, як падкрэсліваў Булгак, гэтыя прынцыпы немагчыма сфармуляваць у выглядзе нейкай навуковай формулы, якую могуць прымяняць усе: «Гэта — запаветы эстэтыкі, якую патрэбна мець у сабе так, як маюць слых у музыцы, сумленне ў маралі», — піша Булгак. Без такога «эстэтычнага сумлення» фатаграфія не будзе фотаграфікай.

Каб паказаць свае працы на выставах, фатографы вымушаны былі прымаць у разлік ідэалы пікторыялізму. Адметная тут творчая пазіцыя Зоф'і Хамянтоўскай, арыстакраткі, якая жыла і фатаграфавала ў пачатку XX стагоддзя на Палессі. Хамянтоўская фактычна здымала ў дзвюх эстэтыках адначасова. Эстэтыка маментальнага кадра і здымка партатыўнай камерай «Лейка» былі зручныя для працы ва ўмовах Палесся і больш блізкія тэмпераменту самой Хамянтоўскай. Аднак для публікацый і выстаў мастачка стварала працы, даволі далёкія ад рэпартажных. «Яна адбірала фатаграфіі са стараннай кампазіцыяй, у асноўным пейзажы, радзей людскія тыпы,


Вільня. Вострая Брама. 1912.


Вільня. Свята-Міхайлаўскія муры. 1930-я


Касцёл Святой Ганны і бернардынцаў. 1915.

якія адсылалі да жывапісных узораў, а таму адпавядалі піктарыяльнай эстэтыцы. Многія былі створаны на захадзе сонца, якое падсвечвала фігуры і расліны збоку і знізу...» — піша даследчыца творчасці Хамянтоўскай Караліна Пухала-Роек. Нядзіўна, што менавіта такія працы прынеслі мастачцы поспех і прызнанне ў пачатку яе творчай кар'еры.

Яшчэ адзін прыклад — прадстаўнік беларускай творчай інтэлігенцыі пачатку XX стагоддзя Леў Дашкевіч. Нашчадак старажытнага шляхецкага роду, ён атрымаў living разнабаковую адукацыю, пераважна ў Еўропе: ведаў некалькі замежных моў, вывучаў медыцыну, філалогію, а таксама з 1908-га па 1909 год — фатаграфію ў Вышэйшай школе графічных мастацтваў у Парыжы. Натуральна, што напрамкам, з якім Дашкевіч асацыяваў сваю фатаграфічную творчасць, быў піктарыялізм. Даследчыца беларускай фатаграфіі Надзея Саўчанка адзначае, што ў сваёй практыцы Леў Дашкевіч аддаваў перавагу самым розным і нярэдка даволі складаным тэхнікам апрацоўкі — чорна-беламу кантактнаму фотадруку, аўтахрому, гуміарабіку, брамойлю, танаванню адбіткаў у розныя колеры. «Усё гэта падкрэслівала характар выявы, надавала ёй асаблівую мяккасць і пластычнасць, набліжаючы папяровы пазітыў да рукатворнага твора мастацтва», — піша Саўчанка.

Характэрна, што, застаўшыся пасля 1920 года ў Савецкай Беларусі, Дашкевіч змяняе характар сваёй фатаграфічнай практыкі, пераходзячы да прыкладной навуковай фатаграфіі. Піктарыялізм быў раскрытыкаваны маладой савецкай уладай. Фатаграфія, як і іншыя віды мастацтва, мусіла служыць агітацыі і прапагандзе. Мяккая піктарыяльная форма наўрад ці была тут да месца. «Здымкі маладых савецкіх майстроў адлюстроўвалі тэмы новага савецкага жыцця: працу і адпачынак рабочых, з'явы новага быту ў вёсцы. Не было на здымках ні сумных захадаў сонца, ні тумановай смугі, ні элегічных алей паркаў, не было беспрадметных фатаграфій. Са стэндаў на гледачоў пазіралі хлопчык у шлеме-будзёнаўцы, піянеры, працаўніца "Трохгорнай мануфактуры", пастух, які чытае газету, салдаты Чырвонай Арміі, малыя з дзіцячага садка, сяляне каля трактара; гледачы бачылі рыштаванні будоўляў, дамы адпачынку», — менавіта так выдзяляў галоўнае ў сваім аглядзе 1920—30-х гадоў савецкі тэарэтык фатаграфіі Сяргей Марозаў, дадаючы, што «прыхільнасць да туманоў, усходаў і захадаў сонца, да паветранай дымкі, да размытасці малюнка рабілася паказчыкам застою ў мастацкай фатаграфіі». Жывапіс і графіка больш не ўспрымаліся як ідэал для фатаграфіі, новымі ідэаламі сталі кінематограф і дакументальная літаратура.

У Заходняй Беларусі ў гэты час творчасць разумелася інакш. Ян Булгак сцвярджаў, што фатаграфіка — гэта фатаграфія, якая найбольш поўна адлюстроўвае жыццё, бо фатаграфіка — гэта мастацтва, а мастацтва і жыццё — гэта адно і тое ж. Аднак пераносячы сэнс фатаграфавання ад дакументацыі «свету рэчаў» да выражэння «свету пачуццяў», прычым да выражэння ў даволі рэгламентаванай форме, Булгак, што было ўласціва ўсім паслядоўнікам піктарыялізму, ізаляваў сваю практыку як ад пэўных відаў мастацтва, так і ад цэлага кола цалкам жыццёвых тэм.

Даследчык польскага піктарыялізму Мацей Шымановіч бачыць прычыны дэманстратыўна рафінаванага ізаляцыянізму прыхільнікаў фатаграфікі ў класавай прыналежнасці мастакоў, якія сфарміравалі гэты рух. Піктарыялісты паходзілі з вышэйшых слаёў грамадства — шляхты, інтэлігенцыі, багатага мяшчанства, а таму імкнуліся падкрэсліць свой статус праз стварэнне асаблівай прэстыжнай практыкі, адмежаваць сябе і ад дэмакратызаванага фотааматарства, і ад камерцыялізаванага саматужніцтва.

У сваім першапачатковым выглядзе фотаклубы былі элітарнымі ўтварэннямі, што асабліва падкрэсліваў Ян Булгак. Так, членства ў Віленскім фотаклубе засноўвалася на «прынцыпах мастацкага адбору, праведзенага ў строга таварыскіх рамках». Каб стаць сябрам клуба, трэба было атрымаць індывідуальнае запрашэнне пры аднадушнай згодзе ўсіх чальцоў. Польскі фотаклуб быў настолькі «асаблівай суполкай мастацкага і рэпрэзентатыўнага характару», што з 410 кандыдатаў толькі 31 фатограф змог стаць яго членам (Ян Булгак, «Эстэтыка святла»). Абвяшчэнне шляхетных (і дарагіх) тэхнік у якасці асновы піктарыяльнай фатаграфіі таксама было заклікана аддзяліць «мастакоў і арыстакратаў» ад звычайных фотааматараў.

Нельга сцвярджаць, што мэтай піктарыялістаў было ідэалістычнае далучэнне да мастацтва дзеля мастацтва. Імкнучыся ўсімі сіламі падняць статус фатаграфіі, піктарыялісты не толькі дабіваліся адмежавання сваіх заняткаў ад масавага выкарыстання фатаграфіі, але і прагнулі прызнання ўнікальнага майстэрства, якое павінна было прыцягнуць увагу і быць адзначаным і дзяржавай, і заказчыкамі. ■

The February issue of ***Mastactva*** magazine opens with a number of materials under the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural life of Belarus are related by **Alesia Bieliaviets** (***The House That Zoya Built***, Zoya Lutsevich's exhibition at the Mikhail Savitski Gallery, p. 4), **Liudmila Gramyka** (Andrey Kurechyk's ***Three Giselles*** as staged by Aliaksander Gartsuyew at the Republican Theatre of Belarusian Drama, p. 6), **Maryna Zagidulina** (Piotr Yanushkievich's exhibition ***Return*** at the Grodna Tiesenhaus Gallery, p. 8), ***Alena Famchankova*** (***Faith. Hope. Resurrection***, exhibition of traditional Lithuanian art in the Palace of Niasvizh, p. 10), **Sviatlana Ulanowskaya** (International Festival of Contemporary Choreography in Vitsiebsk, p. 12), **Tattsiana Mushynskaya** (guest performances of the Leonid Yakobson Ballet Theatre from St. Petersburg, p. 14), **Genadz Blagutsin** (Denis Fonvizin's *The Minor* as staged by Maksim Sokhar at the Magiliow Dunin-Martsinkievich Drama and Comedy Theatre, p. 16),**Tattsiana Mikhailava** (premiere of Aliaksandra Shpartava's documentary film ***David-Garadok Canons***, p. 18).

The *Dramatis Personae* rubric introduces the documentary film director Galina Adamovich, last year's winner of the Special Award of the President of Belarus for the Workers of Culture and Art (***On the Documentaries and Self-torture***, p. 20; interviewed by **Natallia Agafonava**), and Siargey Chekeres, an actor of the M. Gorky National Theatre (***A Character of His Theatre***, p. 24; interviewed by **Liudmila Gramyka**).

The two following publications appear under the *Discourse* rubric.

**Alesia Bieliaviets** talks about the Belarusian Biennale of Painting, Graphic Art and Sculpture ***Testament*** dedicated to the memory of Siargey Tsimokhaw. Assisting her is **Leanid Khobataw**, Deputy Chairman of the Artists Union for exhibitions (***Incentives for Stars***, p. 28).

The theme of **Tattsiana Mushynskaya's** article is the 3rd Minsk International Opera Forum, its merits, mistakes and prospects (***In the Furnace of High Passions***, p. 32). The material is supplemented by the *Lobby* rubric: sharing their impressions of the Forum are the well known musicologists from Russia **Yelena Tretyakova** (p. 34) and **Yekaterina Kretova** (p. 35).

The ***Parallels*** rubric introduces the cultish Lithuanian film director Šarūnas Bartas, who was a guest of the last year's Listapad Film Festival. **Darya Amialkovich** and **Ilya Sviryn** discuss with the master the specific features of his creative method (***An Instance of Emotional Immersion***, p. 38). The *Lobby* rubric carries a mini-interview with Jurga Dikčiuviene, co-producer of Bartos's latest film *Eurasian* (***Defending Is a Producer's Job***, p. 40).

Under the same rubric there is a publication from the cycle *Grand Figures of the European Theatre*. **Nina Mazur** talks about the famous Italian director Emma Dante (***The Chief of a Courageous Tribe***, p. 42).

**Sviatlana Paliaschuk** reconstructs the creative life and artistic views of the famous photographer Jan Bulgak, who is simultaneously considered as the father of Polish, Lithuanian and Belarusian photography. The author pays special attention to the evolution of pictorialism in his art (***Jan Bulgak's Pictorialism***, p. 44). The material is published under the *Cultural Layer* rubric.

The issue is concluded with **Tattsiana Mikhailava's** publication in the *Marks of Time* rubric. A picture from Yawgen Glebaw's ballet *Burial Mound* published in *Mastactva Belarusi* No 2, 1983 evoked in the author's memory a chain of reminiscences about the heyday of the first performers of the ballet's main parts (***Burial Mounds Tell Us a Lot of Things…***, p. 48). ■



# «Курганы шмат чаго нам гаворац...»

**ТАЦЦЯНА МІХАЙЛАВА**

**Старыя часопісы надзвычай цікава гартаць. Здараецца, адно фота здатнае выклікаць безліч успамінаў! У № 2 «Мастацтва Беларусі» за 1983 год на вочы трапіўся здымак з балета «Курган». Князь — Уладзімір Камкоў, Машэка — Уладзімір Іваноў. Абодва прыгажуны, адначасова — антаганісты і сапернікі...**

Добра памятаю тую пастаноўку. У 1982-м у Беларусі шырока адзначалася 100-годдзе з дня нараджэння Янкі Купалы. У наступным годзе Тэатр оперы і балета павінен быў святкаваць уласны паўвекавы юбілей. Да такіх падзей звычайна прымяркоўваліся новыя нацыянальныя спектаклі.

Балет Яўгена Глебава «Выбранніца», створаны па матывах купалаўскіх паэм, некалі ішоў у тэатры. Што прымусіла кампазітара зрабіць яшчэ адну рэдакцыю: напісаць новыя фрагменты, змяніць кампазіцыю? Пэўна, імкненне паглядзець на падзеі, канфлікт, характары з вышыні набытага мастацкага вопыту. Над лібрэта працавалі паэт Анатоль Вярцінскі і балетмайстар Генрых Маёраў. Асновай драматургіі зрабіліся паэмы «Магіла льва» і «Курган». З першай прыйшлі ў спектакль Машэка і Наталька, з другой — Гусляр і Князь.

Думаю, Маёраву, які да таго не адно дзесяцігоддзе самасцвярджаўся як харэограф на Украіне, не надта проста было ставіць спектакль, звязаны з беларускай гісторыяй, і пэўным чынам адлюстроўваць у танцы нацыянальны каларыт, сам дух купалаўскай паэзіі. Надзвычай дапамагло тое, што ў гэты ж час Генрых Аляксандравіч з'яўляўся галоўным балетмайстрам Дзяржаўнага ансамбля танца Беларусі.

Галоўнае пытанне, з якім сутыкаюцца стваральнікі нацыянальнага спектакля, — праблема пластычнай мовы. Адзіна правільны шлях у такой сітуацыі — сінтэз танца класічнага і фальклорнага, калі, аднолькава добра валодаючы і класічнай лексікай, і народнай, харэограф у малюнку і самім руху спалучае іх элементы і асаблівасці. У «Кургане» Маёраў устрымаўся ад спакусы цытаваць беларускі танцавальны фальклор. Толькі ў фінальнай масавай сцэне адчуваліся пластычныя інтанацыі знакамітага танца «Юрачка», які набываў выразную сцэнічную форму.

Балерына Вольга Лапо, адна з найбольш яркіх выканаўцаў партыі Натанькі, згадвала пазней акалічнасці працы над спектаклем:

— Генрых Маёраў — чалавек вясёлы. Ставіў ён хутка, працаваць з ім было цікава. Ён неверагодна выразна паказваў будучы танец. Звычайна прыходзіў у залу з прадуманым малюнкам партыі і ставіў задачу: «Зрабі так!» Потым нічога не мяняў, не перарабляў. У рэшце рэшт мы выконвалі тое, што і было задумана балетмайстрам. У дадатак Генрых Аляксандравіч вельмі дакладна тлумачыў эмацыйны, псіхалагічны стан героя...

У цэнтры балета «Курган» паўставалі не толькі ўзаемаадносіны герояў, «любоўны трохкутнік», але і сацыяльны канфлікт — паміж Князем і Гусляром, Машэкам і Князем, паднявольным народам і панамі-прыгнятальнікамі.

Да прэм'еры былі падрыхтаваны ажно чатыры склады выканаўцаў, і кожны артыст меў уласную інтэрпрэтацыю характару героя. Машэку танцавалі Юрый Траян, Віктар Саркісьян, Уладзімір Іваноў і Уладзімір Камкоў; Натальку — Людміла Бржазоўская, Ніна Паўлава, Натэла Дадышкіліяні. Князь — Уладзімір Іваноў або Уладзімір Камкоў, Юзаф Раўкуць або Сяргей Пясцехін — выглядаў такім эфектным і прэзентабельным, што рабілася зразумела, чаму ў Натанькі пасля знаёмства з ім закружылася галава. Машэка — як народны герой — аказаўся, магчыма, больш простым. З гэтай нагоды пасля прэм'еры ў кулуарах і калятэатральных колах не без гумару разважалі: мо Натальцы ўсё-такі варта было б застацца з Князем? У палацы б жыла! А калі сур'ёзна, дык стваральнікі спектакля на такі фінал ніколі б не пагадзіліся. Грамадскасць сацыяльна арыентаванай дзяржавы іх бы папросту не зразумела!

«Курганы шмат чаго нам гаворац...» — радок з купалаўскай паэмы. Але і ж спектакль «Курган» шмат пра што нагадаў. Пра прэм'еру адметнага нацыянальнага балета, пра перыяд росквіту талентаў яго выдатных выканаўцаў. ■

«Курган» Яўгена Глебава. 1982.
Сцэны са спектакля.

ФОТА З АРХІВА ТЭАТРА.





Вольга Лапо (Наталька),
Віктар Саркісьян (Машэка).



Уладзімір Іваноў (Машэка).

мастацтва

ІНДЭКС 74958. КОШТ 25 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551




У сталіцы прайшоў Адкрыты форум пластычных і танцавальных тэатраў «ПлаSтформа-Мінск-2013». У яго межах выступілі дзевяць беларускіх тэатраў, якія эксперыментуюць з рухам і пластыкай. Адбыліся таксама дыскусіі і майстар-класы беларускіх і замежных удзельнікаў. Дырэктарам фестывалю з'яўляўся Вячаслаў Іназемцаў, вядомы харэограф і кіраўнік тэатра «InZhest». Падрабязна пра форум чытайце ў адным з бліжэйшых нумароў часопіса.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ЖДАНОВІЧА.

На здымку: сцэна са спектакля «...Пасля». Тэатр «InZhest».